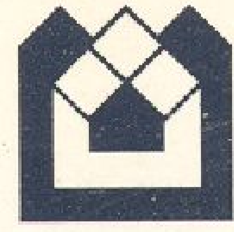


الكتاب الأول

عبد الله السمطي

أطياف شعرية

نقد

المجلس الأعلى للثقافة

أطياف الشعرية

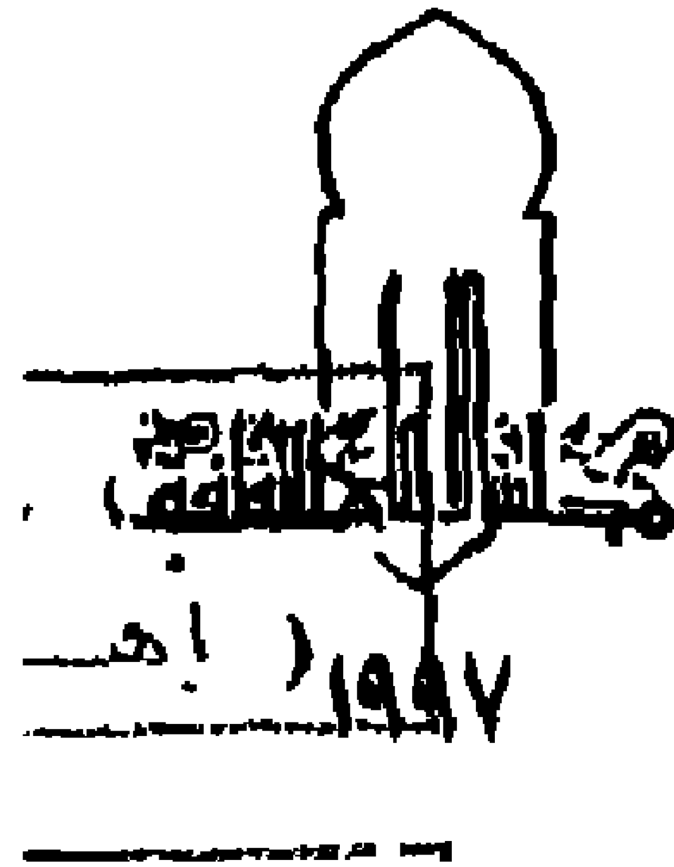
المجلس الأعلى للثقافة

الكتاب الأول

أطياف الشعرية

مقاربات وصفية سيميائية لقصيدة الحداثة

عبدالله السمطى



سكرتير التحرير / منتصر القفاش

استهلال

.. أن يكتب الشاعر نصًا شعريًا، فهو يتحرك آنئذٍ صوب تجربة ما صوب حالة/ موقف، سفر في عالم تتخاصر حوله رؤى تقولُه وتضيئه وتفند مياسمه، أن يكتب الشاعر فهو - بهذه المثابة - يتلو مكامنه ويقرأ ما وراء الحواس، ويكسر هذه الحجب الموضوعة التي تسدُّ عفوية العالم وفطرته عنا بوصفنا قراء/ متلقين، بهذا المعنى فإن النص الشعرى قراءة فى العالم قبل أن يتحول إلى كتابة عنه، قراءة فى هذه السرديّات المكثفة التى ترشحُ بها أشياء العالم وجزئياته وكائناته سواء أكانت هذه الأشياء يوميّة معيشة، أم حلمية، فلسفية، ميتافيزيقية، فالعالم هو كون الشاعر، كونُ الذات الشاعرة تتحرك فيه وترتقب، وتترصّدُ.. فإذا ما كانت المسألة على هذا الحذو فإن مشاركتنا فى قراءة العالم عبر النص الشعرى لا تعنى بحال من الأحوال أنها مشاركة ذات حكومةٍ على ما أنتجه الشاعر، بل بوصفها وسيطًا متميزًا للتلقى ضمن وسائط التلقى المتعددة،،

إن الشاعر ينتج نصه، وينشره، وهذة المقاربات التسع تحاول مشاركة الشاعر - بنوع من الوعى المنهجى - قراءته العالم، وكيفية إنتاجه له عبر النص، ولذا فإن مقاربات هذا الكتاب تحاول أن تتحرك

ما بين المقول الشعرى ذاته، بين جزئيات النص، دواله وعلاماته، وبين واقعه العبارى والدلالى بوصفه كلاً، تحاول ارتياض آفاق العلاقات النصية وعناصرها، مركوزة بالأساس على وعى بويطيقى يسعى إلى الكشف عن شعرية النص وتبيان عناصره التقنية وخواصه الجمالية.

إن السؤال الأبدى دائما ما يكون عن وصفية المنهج وفروضه حيال النص، بيد أن هذه المقاربات تبعاً لما تحتشد به النصوص من عوالم مائزة مختلفة، وتبعًا لوعينا البويطيقى الذى يحاول أن يجازف مع النصوص وأن يقترف معها معصية الانحراف عن أنظمة اللغة ومستوياتها التشعيرية المختلفة.

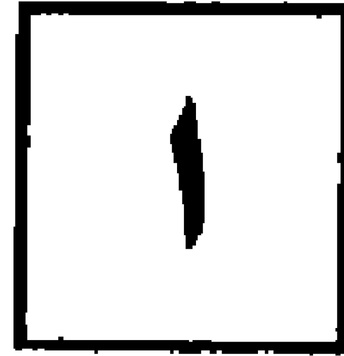
ولك - أيها القارئ - أن تطالع، وأن تجازف كما عهدت أو كما لم تعهد، فى حرية تامة، .. وتنتقل المقاربات فى محاولتها الكشف عن شعرية الحداثةبظواهرها المختلفة من تبيان العلاقة بين الشعر واللغة من جهة وبين الشعر والواقع من جهة ثانية، وكيفية تمثل هاتين العلاقتين لدى الشاعر، إلى دراسة جماليات الزمن النّصى عند محمود درويش حيث يتم التركيز على تواتر الزمن بعناصره الثلاثية فى النص، وكيف ينتج الشاعر زمنه النّصى الخاص، ثم تنتقل إلى الكشف عن وحدات المعنى وإبداعها فى عدد من الدواوين الشعرية الصادرة مؤخرا فى معالجات نقدية تختزن فى تبصرها بعض المفاهيم الأسلوبية التى تصف لغة النصوص فى حال إفرادها وتركيبها، وتمدد سياقاتها وانحرافاتها وبعض المفاهيم السيمائية التى تركز على تبيان الشفرات الفاعلة فى النصوص ومغزاها الجمالى فى حركية هذه النصوص واستقصاءاتها.

وعلى رغم من تعدد المقاربات وجنوحها حينا إلى معاينة نصوص قد لا تكون متقاربة فى مناحيها الجمالية، إلا أن إيفاء الظاهرة الشعرية بعامة قسطا من المراقبة، وقسطا من تتبع البلاغات المختلفة المتجلية فى هذه الظاهرة لهو أمر قمين بأن ندمج وعينا القارئ فى مجرى النصوص وأن نحاول انتهال صمتها المدوّى..

أرجو أن تعينك - أيها القارئ - هذه المقاربات المبدئية على تنوير بعض المنجزات الشعرية الراهنة، وأن تدل الحواس على نص مغاير، وعلى كتابة تحاول أن تشاركك قراءة العالم واستشراف مكامنه، فى هذا الزمن الشعرى الأنيس.

عبدالله السمطى

القاهرة ١٩٩٥



شعر الحياة وحياة الشعر

«أن أصغى لموسيقى السكون داخل عتمة اللامرئى

هكـــذا.. أصـــنع حـــالـــة شـــعـــريـــة» ع.س

شعر الحياة وحياة الشعر

- ١ -

ليس القصدُ من تشعير الحياة - فيما يفعل الشاعر هو طرح علاقات جمالية بين الأشياء فى تحاورها وتجاوزها فحسب، ولكن القصد - فيما يبدو لى - شئ آخر هو تحرير هذه الأشياء من أية حدوسات مرت عليها وحاصرتها معرفيا، هو تجريدها والعودة بها إلى براءتها وفطرتها الأولى، وعبر هذه العودة يلتقط الشاعر بكارة خيوطها ويعيد نسجها فى حسٍ برناسىً - بمعنى ما - رائق تتشكلُ به أيقونات ورسوم، تظهر الحياة كحياة طريفة، خلقت للتوٍ، وتصنع لغة من لغة بعد «آلام لفظية» وعبارية، واشتغالات شائقة محرقة فى آن تعتمل فى وعى الشاعر وفى لاوعيه.

فالشاعر إذن «صانع حياة» يصنعها - فى تصورى - من عدم، على رغم من كثرة المواد الأولية المستخدمة سواء كانت فى اللغة - بوصفها دوالاً - أم فى الواقع - بوصفه موضوعاً - إنها حياة خاصة تنبعث عبر جمال معرفى مفتوح، حياة مختلفة تتشكل عبر استبطان الشاعر لـ «لاوعى اللغة» و «لاوعى الواقع» والقصد من «لاوعى اللغة» هو مجازها ، وهو الاشتغال على مالا يوصَل فى ذاته أو على ماليس

إعلاميًا، لأن الإعلاميّ منقطع ومنته، بل على الغائب اللغوى ما ليس مألوفا ولا مستعملا ولا مكررا، إيحاء اللغة لا معناها.

أما «لاوعى الواقع» فإنه تعبير مما لا يلتفت له الزمن التأريخى «الرسمى» المعتاد، الشاعر فى رأيى يذهب هناك فى غيبيّات الواقع، لا أقصد الغيب بالمعنى الميتافيزيقى، يستكنه الميتا - واقع، ويستبطن ويتوغل فى أحداث لم تذكر وأفعال مكبوتة، مسكوت عنها - وفى مناطق محرمة شعريًا - بفعل سلطة هذا الواقع السياسية أو الاجتماعية.. الخ.

هذه الحياة البديعة المصنوعة مم تُصنع ؟ ؟

لا من أحداث ولا من وقائع ولامن شخوص، على الرغم ممايتبدى على السطح، كل ما هو تاريخى أو مرتبط بزمن ما يزول، تتبقى إذن اللغة التى يطرحها النص الشعرى إنها اللغة فى حد ذاتها هى مادة هذه الحياة، إنها اللغة الشاعرة التى تحمل رمزًا ما، ودلالة ما، تميزها وتحدد سيماءَها وسط النظام اللغوى بوصفه كلا، ودور الشاعر فى هذه اللغة التى يصنع بها حياة طريفة ما لايكون بهجرها وكسر طموحاتها للانفلات والانبعاث، بل بامتلاكها امتلاكا مدهشا هو يعرف أسرارها وخباياها المكنوزة، يعرف نحوها وصرفها وعروضها وأصواتها يعرف غريبها وشاذها ويعرف تطورها ومن دون هذه المعرفة لا يكون شعر ولا تكون حياة.

فالشعر فى النهاية إنما هو تركيب لا إفراد فكيف يتسنى لى أن أركب نصًا ما وأكونه ولا أستطيع امتلاك قواعد هذا التركيب وأسس صياغته؟

كيف يتسنى لى أن أقدم تركيبات نحوية طريفة من دون أن أستشعر جماليات النحو ومن دون أن أعرف خباياه معرفة واعية ؟

ومما يسرى على النحو يسرى على بقية عناصر اللغة وأشكالها.

قلنا إن الشاعر صانع حياة، وهو «لغوى» أيضا، لأن اللغة وهى (اداته) هى فى الآن ذاته (غايته) وعمله الأصيل الذى يقوله ويقولّه، إنها «ملكة» على حد تعبير قاسم حداد:

جعلت هذه اللغة ملكة تخدم العبيد
جعلت البريق الباقى بوابات ليس لها عد
مفتوحة على كل الطرق
وأرخيت لخيولى أحلامى، دهشة السهول
وعشب المخيلة
هذه اللغة ليست لسواى إلا شراك
تحسن الهجوم والمؤامرات. (١)

إنها خادمة لا مخدومة، تخدم عبيدها الشعراء، تتوجه حيث يوجهونها وتدل على حسب مايرشدون.

– ٢ –

أية حياة إذن تلك التى يصوغها الشاعر الصانع اللغوى؟

إنها حياة مكثفة، موجزة، نموذج جمالى مصغّر للعالم، لذا فإن ما يتوقع من النص الذى يقدمه الشاعر، لا أن يشير إلى كل شئ أو يعبر

عن كل الموضوعات والأحداث، بل ما يُتوقع منه هو الإيحاء، والإشارة، والإيجاز والتكثيف لا التفصيل والاخبار والإعلام، وإلا ما كانت هذه الحياة الخاصة الطريفة التى تتحرك فيها الكلمات، وتتولدُ الجمل، وتنتجُ الصور، وتدل المعانى.

وللمتلقى إذن أن ينظر لهذه الحياة، على أنها المعادل الجمالى المكثف لحياته وعالمه وكونه الرحيب، فهى «البريق الباقى المفتوح على كل الطرق» على حد تعبير قاسم حداد السابق، وهى الكينونة الملتقطة - برهافة إبداعية - من عابريّة الزمان وثورة المكان.

.. وتقودنا الإشارة إلى الزمان/ المكان إلى تجلية أمر مهم، نذكره أولاً، ثم نعود إلى الحديث عن هذه الحياة الإبداعية التى يصنعها الشاعر، إذ إن للشعر زمنه الخاص، هو خارج عن أية زمنية، عن أية سيرورة تاريخية/ اجتماعية، فهذا التاريخى/ الاجتماعى زمن نسبى محدد فيما يكون زمن الشعر - والفن عموما - زمنا مطلقا.

إن الشعر يخضع الزمن الواقعى - الفيزيائى - لزمنه الخاص الذى يتشكل عبر عدة أزمنة أخرى، الحلم، الأسطورة، الخيال مثلا، وهى أزمنة مطلقة لانهائية، رواغة لا حدود لها، واللغة نفسها بمجازها وإيحائها تعد زمنا مطلقا لا نهائيا..

لذا فإن الشعر الحقيقى، والإبداع الصادق ينفى ما يسمى فى الواقعية بـ «الانعكاس» لأنه ينظر إلى زمن الواقع بوصفه أحد الأزمنة التى تشكل - وتتشكل ضمن - خلفيته الإدراكية.

والشعر حين يرجع إلى زمن الواقع إنما يستمد - أو لا يستمد - قليل القليل من أحداثه وتجاريه العابرة، وتبقى الأزمنة الأخرى الحقيقية من خلفيته الأثيرة، ومرجعيته الخالقة، يقول محمود درويش:-

أصدقائى..

من تبقى منكم يكفى لكى أحيا سنه

سنة أخرى،فقط

سنة تكفى لكى أعشق عشرين امرأهْ

وثلاثين مدينهْ

سنة واحدة تكفى لكى أعطىَ للفكرة جسم السوسنهْ

ولكى تسكن أرض ما فتاة ما فنمضى نحو بحرٍ ما

وتعطينى على ركبتها مفتاح كل الأمكنهْ

سنة واحدة تكفى لكى أحيا حياتى كلها

دفعة واحدة

أو قبلة واحدة

أو طلقة واحدة

تقضى على أسئلتى

وعلى لغز اختلاط الأزمنهْ.(٢)

إنه خروج على عابرية الحظة، واستقطار لأزمنة أخرى تكفى لعشق عشرين امرأة وثلاثين مدينة.. الخ.

من هنا فإن الشاعر يعلو على زمن الواقع، ليس محكوماً بالسنَّة فى نص درويش ـ شهوراً وأسابيع وأياما ـ هو محكوم بأزمنة مفتوحة، لا نهائية أزمنة خارج الإحصاء والمواقيت، أزمنة مختلطة، تتكثف وتتقاطر عبر حلول النص فيها وحلولها فيه.

– ٣ –

ماهى طبيعة هذه الحياة التى يصنعها الشاعر؟

قديما كانت الشعرية العربية تحتفى بحياة (الواقع) تحاول رسمه وتحديده كما هو، كان التصوير- الفوتوغرافى إذا جاز التعبير ـ الذى ينقل الأشياء كما هى بحيويتها بصلابتها ولدونتها وطزاجتها هو الغالب، وتبدى ذلك فى الصور والتشبيهات والأخيلة الأولى التى تقف على مايشابه وما يضارع الشئ المعاين، وهو أمر نستريح إلى تفسيره بالإحساس المادى الحسى الذى يجسد مزاجية العربى (والشرق عموما) فى بحثه الوثاب وطموحه الأبدى فى معاينة الأشياء ومسها ـ فى صميمها ـ بحواسه وإدراكاته، حتى فى خيالاته وأساطيره ودياناته ـ على الأغلب ـ يحدد الأشياء ويوصفها ويعاينها ويجترحها، منتشياً بذلك، واصلاً إلى عرامتها بحسيته البريئة وفطرته الطامعة الطموح، وليكن أن بيتاً مثل بيت ابن المعتز الشهير:–

« انظر إليه كزورق من فضة   قد أثقلته حمولة من عنبر»

دليل على هذه المضارعة التشبيهية بين هلال رمضان، وهذا الزورق الشعرى الجميل..

وليكن أن بيتا لأبى الطيب المتنبى فى المدح:

«فكأنها نُتجتْ قيامًا تحتهم   وكأنهم وُلدوا على صهواتها»

دليل على حياة الفروسية، ومهارة الممدوحين فى ركوب الخيل فى الهيجاء وفى سواها، ولكن هذه الحياة التى استمرتْ بتوصيفاتها وملامحها حتى العقود الخمسة الأولى من القرن العشرين، تغيرت تماما فى شعرية الحداثة الآن..

الحياة (داخل النص الشعرى) كانت موازية لحياة الواقع قديما، معادلة له، مرآة جمالية تنعكس فيها الأشياء، أما فى شعرية الحداثة فالأمر مختلف، إنها حياة مخلوقة، كل شئ فيها حى، الموت نفسه حىٌّ فيها، الزمان، المكان، الشخوص، الأحداث.. الخ، لم يعد الانعكاس يمثل أمرًا ذا مغزى، فلقد تكسرت المرآة بتكسر الواقع وتهشمه.

الواقع مهمش، رغم حضوره، والأحداث مهمشة أيضا - على الرغم من حضور بعضها، لذا فإن هذه الحياة تتمثل فى تصورى فى عدة نقاط:-

أولها: إحلال اللغة التى «تخلق» وتعيد تسمية الأشياء من جديد محل اللغة التى توصل وتعبر عن الشئ فحسب من دون استكناهه وتقويله وتأويله.

ثانيها: تقليص فكرة «مضمون» النص أو «موضوعه» إذ أصبح التشكيل الجمالى والبناء ونحت دوال اللغة بأزميل المخيلة هو هدف النص الشعرى وهو رسالته.

ثالثها: تشيئ (الكائنات) وتحويل دفة الدال - عن طريق الترميز - إلى مدلولات أخرى لم تكن له قبلاً وإنما صنعتها سياقاته الجديدة.

رابعها: الوصول إلى كنه اللحظة ذاتها، لا الالتفاف حولها أو التخاصر حول أنيّتها واعتبار لحظة المباغتة هى بداية النص، واعتبار التجريب والمغامرة المناط الحقيقى للنص وإنتاجه.

خامسها: لاشئ خارج النص - لحظة الكتابة - سوى النص ذاته حيث يتم اكتشاف ما خارج النص عبر دواله التى استقطرها الشاعر إذ أصبح هذا الدال - محملا برموز عدة، تصنع أسطورية جديدة من خلال هذه اللغة الطريفة التي تكتسب الأسطورة الموروقة عبرها أبعادًا خصبة وتجليات مدهشة.

سادسها: اللعب بتكنيكات الفنون الأخرى، قولية وغير قولية، التى تتواصل مع فن الشعر فى السرد والحوار وتعدد الأصوات والمونتاج والسيناريو والقطع والكولاج، وترك الفراغات والمساحات والتمثيل البصرى والأيقونى وتمثل لغة المشاهد السينمائية وعناصر المسرح وأنماط الفن التشكيلى، مما يضفى على النص الشعرى ثراءً لا غنى ودلالات لا مناص منها.

سابعها: التوجه بالنص فى الأغلب إلى ذات الشاعر نفسه فهو حين يتوجه للآخر المتلقى، يتوجه فى الوقت نفسه إلى ذاته هو، يجادلها ويحاورها، ويعيد ابتكارها من جديد إذ يبتكر العالم الشعرى المبدع، إذن هل تكون هذه الحياة مختلفة، ومائزة لاغرو فى ذلك، ولنضع إذن لهذه المشاهد الشعرية: يقول سليم بركات:-

منخنا بالحدائق، مائلاً كقوس يمتد من الذهب إلى المديح

هكذا يتمدد ظلك على أشيائي

وبعونْ صوتك وسمعك ياخذ الوقت طريقه إلى الكلام الأخير

اصارحك بالسنونوة الميتة على سلك الشارع

واصارحك بالجبل ذاك الذى يُرى من شباكي رافعا

مطرقة ضبابه فوق حطام الشفق

اصارحك بانين الباب، انا الجالس هنا امام صحن الرجل

الذى قتل في الباب فلم يلمس وجبته

اميرى، يا عافية الظلام

تسللْ من الفضيحة إليّ (٣)

يقول فريد أبو سعده:–

انظرى في دمي، هل تغيّر.

وهل صار اخضرْ

وهل يتحول شيئا فشيئًا

إلى فرس

وتغرد اجنحة من عقيق يضئ السماء

وتصهل حتى يرقّ الأديم

وينشقّ عن مدن الفقراء

انا حجر جالس فى المياه

اراقبُ أحصنةً

فى دمى.(٤)

وتقول فوزية السندى:-

كل نهار.. ينهض قتيل، قتيلان، قتلى

ونحن نحصى فى لعبة العذاب

ما يخترق جمجمة تضج بركعة الخجل

من نهضة هذا الحجر

كلما تكسر الهواء فى رعدة الصدر

نحاصر بشغافنا دمًا يشهق لفضح الشراك

وننصت للهدايا التى تصل

نسال، هل فلسطين

على ختم البريد ؟ ؟(٥)

فى المشاهد الشعرية السابقة - وسنقتصر على معاينتها بإيجاز - تتبدى هذه اللغة التعبيرية الجديدة التى يُصاغ منها النص الشعرى،

إنها لغة مبدعة مخلوقة فى آن، تبتدع تجليها الجمالى من خلال هذا (الإلحاح) فى تعمق الأشياء وتبصرها من خلال هذا (الكشف) والسعى الدءوب إلى المعرفة ولقد كان الشاعر فيما مضى - وحتى فترات قريبة - يفخر بمعرفته لكل الأشياء هو قابض عليها بأطراف نصه، هو محدد لأطراف العلاقة، وليكن أن نصًا شهيرًا لشوقى مطلعه:

خدعوها بقولهم حسناء　　　　والغوانى يغرهن الثناء

أتراها تناست اسمى لما　　　　كثرتْ فى غرامها الأسماء

دليل - هذا النص - على فكرة الخبرة والمعرفة بكل شئ، الشاعر يحيط علما بتجاربه وموضوعاته، النصُّ يغلق على نفسه أية إضافات أو طروحات تأويلية جديدة، وخصبة، أما شاعر الحداثة فهو عارف/ جاهل فى آن، إنه جهل متعمد منه لكى تفصح الأشياء عن نفسها، جهل العارف ومعرفة الجاهل فى آن أيضا، شاعر الحداثة لا يقول كل شئ يترك نصه كما لو كان ناقصا، هذا النقص يكمله المتلقى ويجد فيه متعته، هذا النقص طرف جديد لاستشعار معرفة أخرى موصلة لمعرفة ثالثة، وهكذا، إن سليم بركات يصدع بلغته التى تنبئ عن تغيرات مورفولوجية، ترميزية على مستوى الدال نفسه وعلى مستوى الدلالة بوصفها كلا، إن (مثخنا بالحدائق) (أصارحك بالسنونوة الميتة على سلك الشارع) (بأنين الباب، عافية الظلام) تعبيرات تجدُ فى قطف ترميزاتها الوارفة عبر تضايفها الحميم وتجاورها، إنها لغة تعطى للأشياء سريالات منسوجة بجدة الوعى وهصره

للأشياء واستنطاقه إياها، هذا الوعى الذى ينشطر تماما فى نص (ابو سعده):

«انا حجر جالس فى المياه

اراقب احصنة فى دمى»

ينشطر، فيما يمهد الشاعر بلغة تتحسسُ دوالها لهذا الانشطار النهائى بالدم الاخضر بالأفراس التى تحمل الأنبياء وبالصهيل وبضوء السماء، إنها لغة الشاعر التى لا تنشىء مسافة (مصنوعة) بينه وبين كلماته، هذه المسافة المتوهمة التى تمتد بين لحظة الانفعال ولحظة الكتابة، بين لحظة البدء ولحظة المغامرة فلا مسافة إذن بين ما قبل القول ومابعده، وهذا هو شَركُ الشعرية ومبتغاها فى آن معا - فيما يبدو لى -

وتتحققُ هذه اللغة الجماعية التى تحمل وجدانات وعذابات جمة كما فى مشهد فوزية السندى، إنها تجهر بالقول الخطابى، لم تئنّ أو تشك أو تجأر بالنواح، إنها لغة تتحرك دراميا، وتتشبع بسيما نطيقيات دالة تجعل من الدال وحده رمزاً أو صورة، أو ربما نصّاً موغلاً فى إشاريته له سطوعه وله طلاوته النضّاخة، إنها لغة الفعل ورد الفعل، ولغة المفارقة:

كلما تكسر الهواء فى رعدة الصدر

نمنح القرى لاحفادنا العاشقين

ننصتُ للهدايا التى تصل

نسأل، هل فلسطين على ختم البريد؟

ليست المشاهد السابقة هذه، وهى منتقاة عشوائيا، سوى لفتة من روى الحداثة الشعرية التى أحالت اللغة الشعرية من لغة قابضة على أطراف الموضوع الشعرى سواء بتقريريتها أو خطابيتها أو انفصامها - بفرارها إلى سنن تشكيلية مألوفة - عن ذات الشاعر نفسه إلى لغة تعى ما تقول وما تفعل، حضور الشاعر مرهون بتقنيات داخل العمل الشعرى نفسه، وغيابه كذلك، كل لفظ وكل عبارة لها دلالتها، لازوائد ولا أطراف أكليشيهية تزيّن أو تحسّن العمل الشعرى، فليس فى النص الشعرى «زينة» أو «حلية» - إذا استعرنا ذلك من فعل القص وتقنياته الساردة - هذه الزينات والحلى تكسرتْ فى لغة الحداثة الشعرية، ولجأ الشاعر الحديث إلى وضع لغته هو بكل سهولها ومفاوزها، وإلى وضع خطابه الخصوصى وتنفيذاته الفردية من النظام اللغوى داخل النص.

إن بناء النص هو بناء الذات، وجماعها، هذا البناء اللغوى الذى يُقدُّ من لغة الفكر والشعور معا، الاثنان يأتلفان، ويتماهيان، ولا انفصام بينهما.

- ٤ -

.. حياة الشعر فى تحركه الميتا - ميتافيزيقى، عبر جذور الواقع «المؤسطر» - إذا صح التعبير - ومن هذا الامتزاج والتوتر بين المتخيل والمعاين، بين المعقول والمحسوس تتولد هذه الحياة.

قد يكون النص الشعرى لا روح فيه، لا ماء فيه - بالتعبير الموروث - ولكن بث الحياة فيه ينبع من حضور الذات الشاعرة، بهمومها الخصوصية لا بحضور «الغير» المجاور أو المُقلَّد أو باتباع طريقة العصر الشعرية نفسها، حتى لو كانت طريقة متطورة.

لكى أكون «أنا - «النص» - ينبغى أن تكون «أناى» معبرة عنى بكل رهافة.

شعرية الحياة - وفلسفتها – لا ينبغى أن ترتبط بأمور عابرة، مؤقتة كواقعة مثلا، فالشاعر يعنى بالحياة ككل لا بالواقعة، وتجلى هذه الحياة - إبداعيا - مناط بالارتفاع عنها، والعلوّ عليها، ولكن من دون تجاهلها أو التخفى عنها وراء الكلمات، بل - فيما يبدو لى - معاينتها من وراء حجاب شفاف.

فيما يمسُّ الشاعر نار الحياة ويتحول قلبه إلى رماد أزلى نابض، فيما يكوينا بحياته ويضرم أشواقنا بتحولات نصه الوارف.

حياة الشعر هى حياة المعنى، وبينهما، لا شئ!

إشـارات :

١- قاسم حداد: عزلة الملكات - كتاب كلمات - الطبعة الأولى ١٩٩١ ص٥٢.

٢- محمود درويش: حصار لمدائح البحر.

٣- سليم بركات: بالشباك ذاتها بالثعالب التي تقود الريح - دار الكلمة للنشر بيروت - الطبعة الأولى ١٩٨٧ ص٣٧.

٤- فريدة أبو سعده: الغزالة تقفز في النار - دار الغد - القاهرة - الطبعة الأولى ١٩٩٠ ص٢٩ .

٥- فوزية السندي: حنجرة الغائب - كتاب كلمات - الطبعة الأولى ١٩٩٢ ص.ص ٤٥ - ٤٦ .



جماليات الزمن النصى

فى شعر محمود درويش

«وقلنا لزوجاتنا: لدْن منا مئات السنين
لنكمل هذا الرحيلْ
إلى ساعة من بلاد، ومتر من المستحيلْ»

محمود درويش

جماليات الزمن النصى
فى شعر
محمود درويش

توطئة :

.. يستهل محمود درويش رائعته: «مأساة النرجس ـ ملهاة الفضة» بقوله: –

عادوا

من آخر النفق الطويل إلى مراياهم.. وعادوا

حين استعادوا ملح إخوتهم فرادى أو جماعات، وعادوا ،

من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام.(١)

الفعل (عادوا) الذى يكرره درويش بشكل متواتر فى قصيدته يوحى بأن هذا الحدث تم وانتهى، فالفعل ماض مسند إلى واو الجماعة، والشاعر هنا مراقب لهذه العودة، راوٍ لها شعريًا، لقد عاد الأهل إلى وطنهم، وبدأوا يرتبون هواءه، وينظمون تفاصيله، الفعل المسند إلى واو الجماعة (عادوا) يمثل ذروة الانتظار عند محمود

درويش الذى مافتىء يلح على فعل العودة والرجوع، فعل مستقبلى مؤجل دائما فى شعره[٢]

هنا فى هذه القصيدة ينتهك درويش هذا المستقبل، يلغيه تمامًا، يتجاوزه زمنيا، الشاعر يعطى أن هذا الفعل تم من خلال زمن نصه، من خلال مخيلة النص التى تشارف نبعى الحلم والرؤيا، وتؤسطر الزمن بواقعه وأحداثه وشخوصه.

إن «طموح القصيدة يمتد من نقطة غير مرئية فى المستقبل حيث تتحقق العودة إلى الوطن المحتل، رجوعًا إلى بدء الخليفة عبر أزمنة تاريخية متعددة، تختزل الأبد فى لحظات تسع الزمان لتصل الذات الفلسطينية فى النهاية إلى زمن العودة، واستعادة ذكريات المنفى»[٣] وفى هذه المثابة فإن العودة تكتمل تمامًا فى القصيدة، العائدون يقبضون بحنينهم على هذا الوطن، يمارسون حريتهم السلبية بعفوية، وهنا يذكر درويش قوله المتنامى بتكراره عبر القصيدة:-

«والأرض تورث كاللغة»

هنا يعطى درويش للأرض - للمكان بالأحرى -؛ زمنًا خاصًا يفارق الزمن الواقعى، المعاين، زمنًا يجعله يتخلى عن هذا الترتيب الثلاثى المستقيم للزمن، ويكتشف زمنها الدائرى، المطلق، المتعدد، وذلك باقترانها باللغة، وتشبيهها بها، فاللغة آنئذ هى بيت الكينونة والصيرورة معًا «إنها ما يضمن إمكان الوقوف وسط موجود منكشف، فحيث تكون لغة يكون عالم يكون تاريخ، واللغة من هذه

الوجهة تضمن للإنسان أن يكون على نحو تاريخى، إنها تلك الحادثة التى تملك بين يديها أعلى إمكانيات الوجود الإنسانى(٤).

وحين يشبه الشاعر الأرض باللغة يعطيها دلالاتها، وبهذا تصبحُ الأرض ذات زمن خاص، يتنقل الشاعر به أنّى شاء، وقتما رغب، تورث ويتحدث بها ساكنوها. إن الزمن الخلاق الذى يهصر كل الأزمنة داخله، يتمثل فى الشعر، والشاعر بالتالى لا يعيش فى المكان بقدر ما يعيش فى الزمن، الزمن هو مجاله الحيوى، فضاء بصيرته، حيز مخيلته، وعلى هذا الحذو فإن ما يصبو له شعريًا لا يتأتى بالضرورة من استلهام جزئيات المكان والتحديق فى جمالياته، بل فى ما يتولد عن هذا المكان من أزمنة شاسعة، ومن لحظات مأنوسة ممتدة، يتشاققُ عنها وعى إبداعى طريف، فالتوسع فى الزمن، توسع فى تلمس الخلود الأبدى، الخلود الذى تتوارى كل الأمكنة فى خلفيته.

وحين يفكر الشاعر زمنيا، فهو فى هذه المثابة يستأنس بأزمنة مضتْ وأزمنة ستجئ، يستأنس بأعمار دالتْ وبأعمار تتخلق، ومحمود درويش حين يمضى فى زمنه الخاص الذى تطرحه قصيدته يبدى قدرًا كبيرًا من الانفلات المكانى وعدم الرسوخ فى محل ما، أو بقعة معينة، كأن وطنه يمضى فى الزمان المطلق، يحمله فى نشيده، ينقله إلى لحظاته الأسطورية، وإلى فضاءاته المؤجلة.

كيف توصل محمود درويش إلى هذه المجاوزة، كيف قطع ارتقابه وقلق انتظاره المتطلع دائما فى شعره إلى العودة فى غدٍ طامح؟ وفى مستقبل آمل؟ هذه القراءة تحاول تبيان هذا الزمن النصّى وتحديد جمالياته عبر الارتكاز على منهج وصفى سيميائى، نتغيّا به الوقوع

على أبرز فاعليات هذا الزمن الأسلوبية بالرصد والتأويل، وتفنيد ذلك في شكل متمازج بين الإحصاء والتدليل، وبين تتبع الدوال وتواشجها المعجمي الزمني والتأمل عبر ذلك في شاعرية الزمن النصّي ودلالته.

– ١ –

.. يقول هايدجر: إن الزمان هو الأفق الترانسندنتالي المتعالي الذي ننظر منه إلى السؤال عن الوجود.. فإذا ما اعتبرنا أن النص الشعري ـ بوصفه وحدة كاليفارية مطبوعة متعينة ـ: بمثابة وجود نصغي إليه، ونتلمسه ونحسه، فإننا نسائل هذا الوجود في قراءتنا بشكل زماني، خاصة أن بنية هذا النص تنهض أساسًا على زمنية ما، تتمثل في مراقبة التطور الدلالي للكلمات، وفي استثمار تاريخيّات الكلمة في السياقات المختلفة، فضلاً على مراقبة الزمان نفسه دلاليا، بشخوصه وأحداثه وأساطيره، ومن وجهة ثانية فإن تراكب الجمل الشعرية وتراصفها سياقيا واستبداليًا يتم عبر نسق ما تشكله زمنية هذا التراكب، وترتيبه، وتكراره، وإظهار إيقاعاته، في سكونها وحركاتها، اختزالها وتمددها.

كذلك يرتبط الزمان جوهريا بالشاعر فله«علاقته الوثيقة بالعالم الداخلي للانطباعات، والانفعالات والأفكار، والزمان بهذا الوصف هو معطى من معطيات الوعي المباشر، وهو أكثر حضورًا من المكان، بل من أي تصور آخر كالسببية أو الجوهر، فكأنه لا خبرة هناك إلا إذا كانت تتسم بطابع زماني»(٥).

إن الشاعر بالتالى لا يراقب زمنه فحسب، بل إنه يراقب التاريخ في توهجه وانطفائه وفي صياغة لفتاته المأساوية، وفي لحظاته المغتبطة، الشاعر يرى ويرصد، يتنبأ ويحلم، وهذا هو جوهر الفن الذى هو «تحرر من أسر الزمان التتابعى إلى الزمان الحر الذى يتيحه العمل الفنى، بل إن الفنان فى عمله يعيش تجربة خاصة من الزمان، فهو زمان يختلف فى بنيته وتركيبه عن الزمان الموضوعى الذى يعيشه فى العمل لأنه لا يقوم على التراتب المنطقى، وإنما يقوم على الحرية، وهذا الطابع الخاص للزمان الذي يعيشه الفنان أثناء عملية الانتاج الفنى ينعكس على العمل الفنى»(٦) ذلك لأن الزمان هو شكل تجربتنا الداخلية التى نستشعرها كامنة فى لحظاتنا القصيرة التى نحياها، وإذا كان الشاعر لا يحس بحريته الكاملة إلا فى مكانه الذى يحبه ويألفه، ويستنشق تفاصيله، فإنه فى حاجة دائمة إلى توقيت خاص يحدده هو، ويطلق صوبه حواسه، وهنا يجد الشاعر مبتغاه فى توقيت كتابته قصيدته، فى لحظاته الإبداعية ذات التوقيت المغاير للزمان العام. وهنا لنا أن نقرر أن هناك فارقا بين الزمان الفيزيائى العام هذا وبين الزمن فى النص الشعرى، فإذا كان الزمان يعبر عن التاريخ، ويمضى دائما فى خط مستقيم ذى أبعاد ثلاثية تأريخية، ويمضى متوغلاً فى آفاقه، فإن الزمن النصّى يكسر هذا الترتيب المعهود، ويمضى متنقلا فى شكل لا متوالى فى توقيت الكتابة نفسه، يصبح الزمان مسرحًا لحركاته وسكناته، وهنا يمزج الشاعر دائما بين تبديات المكان وتبديات الزمان باعتبارهما زمنًا شعريا له حضوره فى فضاء الصفحة، فى قران إبداعى يوائم بين النقطة واللحظة، الامتداد والديمومة، التجاور والتعاقب، التتالى والتوالى، السكونية والحركية، الثبات والتغير، الكينونة والصيرورة.(٧)

ولو أهبنا بشعر درويش فى تمثله هذا الزمن الخاص، نصغى لقوله:-

أداعب الزمن

كأمير يلاطف حصانًا

وألعب بالأيام

كما يلعب الأطفال بالخرز الملون

إنى احتفل اليوم

بمرور يوم على اليوم السابق

واحتفل غدًا بمرور يومين على الأمس

واشرب نخب الأمس

ذكرى اليوم القادم

وهكذا.. أواصل حياتى.

(الديوان/ ٣٩٦)

فكما يتبدى من هذا المقطع فإن الشاعر بمثابة لاعب بالأيام يلهو بها فى نصه، ويبدل ويغير فى ترتيبها، سواء كانت ذكرى ماضية، أم ذكرى قادمة، وليكن أن ما يوحى به الشاعر هو قصد التفلت من هذا القيد الزمانى المحسوس، تجاوز لأسْره، ولرتبته المتتابعة، ملاحظة لهذا الزمان الراكض الجامح، وتحويله إلى شئ بسيط (خرز ملون) إلى دمى فى يد الأطفال، وهكذا تتواصل الحياة الشعرية.

- ٢ -

إن الميكانيزم الشعرى عند درويش يتخلق عبر إطار درامى، متجادل دائما، متوتر فهو لا يلجأ إلى تقنية مادون أخرى أو ينجز نصه على مركوزات متناكرة، إنه يصنع من التضاد التقنى مزيجاً شعريًا مدهشًا، حيث يتآلف الغنائى مع البصرى الحوارى، والسردى الكنائى مع الاستعارى، والمكانى مع الزمانى، مع الاحتفاظ بجماليات كل منهما، وينشأ ذلك فى بنية متراصفة تستثمر المنجز التقنى القوْلى والبصرى فى الشعر والدراما والسينما، بوعى أسطورى لافت، لا يذهب للأسطورة كى يوظفها، أو يتقنع بشخوصها، بل ليؤسطرها من جديد فى مقابل أسطرته للوقائع المعاصرة، وإيلاجها فى الزمن الأسطورى الطليق، ويتأتى ذلك بنوع من مباطنة الظاهر وإظهار الباطن، بالوضاءة والعتمة، بالحضور والغياب، بالسياقى والاستبدالى، بالتذكر والحكى، بالاسترجاع والاستباق، فكيف يصنع درويش عبر ذلك كله زمنه النصّى؟ كيف يؤسسه ويشعرنه؟ ؟

إذا فرقنا فى قراءتنا الخطاب الدرويشى بين زمن القول الشعرى وبين المسرود الشعرى فإننا نقع على جملة من النقاط بادهة، تتمثل فى:-

(أ) إن القصائد الأولى لدى محمود درويش كانت ذات بعد زمنى واحد، بمعنى أنها تحمل دفقة أحادية، تتحدث دائما عن الحلم بالمستقبل، وذات صوت أحادى، حاد النبرة، كذلك كانت تتميز بالقصر نوعاً ما بالمقارنة بقصائد درويش فى دواوينه الأخيرة.

(ب) إن هذه القصائد الواردة بالدواوين الأولى خاصة (أوراق الزيتون - عاشق من فلسطين - آخر الليل) تتحدث سرديا عن واقعة، أو حدث فردى أو جماعى، لكنه حدث أحادى، يكتبه الشاعر من منظور أحادى، وبالتالى فإن حركته لا تتوغل فى الزمان، لاتتعدد زمنيا، لا تحمل أساطيرها الخاصة، بيد أن ذلك كان تبعًا للمرحلة الشعرية التى خبرها الشاعر.

(جـ) لا تقول هذه القصائد الأولى سوى مضامنيها الأولية، الظاهرة، وبالتالى لم تصنع لمفرداتها أبعادًا دلالية عميقة أخرى وبالتالى أبعادًا زمنية، ذلك لأن الشاعر فى هذه المرحلة كان يبغى أن تكون القصيدة مباشرة، حادة فى صخبها، قصيدة مقاتلة، وبالتالى فإن جماليات الإنشاد كانت لافتة فى هذه القصيدة.

(د) على العكس مما سبق فإن القصائد الأخيرة لمحمود درويش، والتى بدأت بإرهاصات «سرحان يشرب القهوة فى الكافتريا» ثم ديوانه الملحمى «أعراس» حتى «مأساة النرجس» مروراً بملحمته «مديح الظل العالى» و«حصار لمدائح البحر» و«هى أغنية» حتى ديوانيه الأخيرين «أرى ما أريد» و«أحد عشر كوكبا» فإن زمن القول الشعرى سواء تفاوت طولا أو قصراً، يحوى سردات شعرية متكثرة، ووقائع وأحداثا، وأساطير، تضرب فى جذور التاريخ، لتسمق حتى اللحظات الآنية، لتعطى أزمنة متعددة، خصبة.

(هـ) فى هذه القصائد الأخيرة تتبدى فاعلية الزمن بشكل ناصع، حيث يلغى درويش هذا الخط الأحادى المستقيم الذى كانت

تمضى على نهجه قصائده الأولى، ويلج إلى الزمن المطلق، الزمن الدائرى الذى يكسر الترتيب الثلاثى المعهود، ويجاوزه، تبعًا لزمن الكتابة نفسه، والذى ينطوى على الإيقاعات، والتطريب، والغناء، والمونولوج، والديالوج، والجمل القصيرة، والجمل الطويلة، والفقرات الشعرية المتنوعة.

ومن هذه النقاط فإن الخطاب الشعرى الدرويشى يجنح بنا إلى استيفاء عدة أمور تتصل بزمنية هذا الخطاب، وتبرز بوصفها محفزات جمالية دالة داخل هذا الخطاب، تتمثل فى مراقبتنا الراصدة لها لنتحدث عن خواصها، وظواهرها، والتى على أساسها ينهض هذا الخطاب ويتميز داخل السياق الشعرى العربى بعامة ولسوف أبدأ بقراءة زمن المستقبل عند درويش لما يحمله هذا الزمن من مفاتيح تقنية دالة لقراءة الشعر الدرويشى، تبعًا لما يطرحه هذا الشعر من مواقيت متعددة.

إن زمن المستقبل عند محمود درويش يمثل الهاجس الأساسى فى سيمياء قصيدته، فهو دائما فى ارتقاب وانتظار، هناك حلم مؤجل، حنين نوستالجى بالعودة والرجوع إلى الوطن، حالة النفى والاغتراب تجعله على قلق كأن الريح تحته، كما صدر ديوانه (هى أغنية) بهذا الشطر من المتنبى، تجعله فى حالة من التوتر الخلاق الذى يصغى لنبضات الوطن فى قلب العالم، فى قلب الزمن، درويش فى هذا المعنى كان - ولا يزال - ينتج قصائده، لكن العودة القريبة التى كانت تحملها، وتبشر بها قصائده الأولى لم تحدث بسبب تناقضات الواقع

العربى، واكتشافه أن الثورة العربية محفوظة - فحسب - فى الأناشيد والعيد والبنك والبرلمان والمذياع - على حد تعبيره - واستحالت إلى عودة أسطورية كما فى (مأساة النرجس) إلى عودة ليس لها بدء وليست لها نهاية:-

من يذكر الآن البداية والتتمهْ؟

ونريد ان نحيا قليلا كى نعود لأى شئ

اى شئ

اى شئ

لبداية، لجزيرة، لسفينة، لنهاية

لأذان ارملة، لأقبية، لخيْمهْ

(هى أغنية.. هى أغنية ص١٨)

وبهذا المعنى فإن قراءة زمن المستقبل فى شعر درويش ستقفنا على عناصر سيميائية دالة يعمل عبرها الشعر، ويشتغل من خلالها الشاعر بحدسه الخاص، حيث «إن كل حدس للمستقبل بمثابة وعد باعمال لا يحيط بزمان هذه الاعمال، فينحصر هذا الحدس فى تخيل تعاقب وتناسق الآنات الفاعلة، إن توقع المستقبل معناه تحديد قاطرته، متناسين فواصل الكسل والتعب والتسلية، ومعناه عزل مراكز سببياته معترفين على هذا النحو بان السببية النفسانية.. تعمل بقفزات فتقفز فوق الأوقات غير المجدية»(٨) ودائما ما يقفز درويش بشعره إلى اوقاته، وإلى توقع مستقبل مُجدٍ، يحقق به قصيدة متميزة

فى السياق الشعرى العام، تمسك بإنشادها الدرامى وبغنائيتها الشجية المتجادلة.

إن الحديث عن المستقبل عند درويش يأخذ عدة صيغ:-

١ - بالفعل المضارع المسبوق بالسين أو سوف.

٢ ـ بأدوات الشرط (لو ـ إذا) والتمني (ليت).

و) بأدوات مثل: عندما ـ لما ـ حينما ـ حالما ـ الخ.

٣ - بأداة الاستفهام (متى).

٤ - بأفعال الأمر.

٥ - بالإشارات الزمنية، وظروف الزمان مثل (غدا» و (الآتى) و(المستقبل)، والليل والنهار والفجر.. الخ.

٦ - بالحلم والتخيل عن طريق الفعل (أرى).

٧ - ببعض التعبيرات الأخرى التى يطرحها سياق النص: مثل (البداية والنهاية) و(آخر الليل) و (البدء والمنتهى).

- ٢ - ١

إن شاعرية الأفعال عند محمود درويش تعطى انطباعين دلاليين: أولهما: الحركة، حيث تموج لوحات درويش الشعرية بالحركة والتنقل والسفر، ومراقبة التفاصيل الصغيرة فى حركتها، ومُضيّها، وبالتالى فإن هذه الحركة تعبر عن زمنية ما، عن تطلع مؤقت، يلغى ثبات

الأشياء وسكونها، وثانيهما: الزمنية، حيث ترتبط الأفعال بالزمن أساساً، الزمن الذى يتحرك بين الماضى والحاضر والمستقبل، والذى ينطوى فى داخله على أحداث ووقائع، وإذا كان حديثنا هاهنا عن زمن المستقبل، فإن نزوعنا سيتحرك إلى قراءة الفعل المضارع فى حالة تعيينه للاستقبال ويتأتى ذلك فى أمرين:-(٩)

الأول:- إذا اقترن بظروف من ظروف الاستقبال مثل «إذا» سواء أكان الظرف معمولا للمضارع، أم كان المضارع معمولاً للظرف،، أو سبقته «هل» أو إذا اقتضى طلبا أو سبقته أداة شرط وجزاء، سواء كانت جازمة أم غير جازمة، أو اقتضى وعْداً أو عيداً أو صحب أداة توكيد لأن التوكيد يليق بما لم يحصل ويناسب مالم يقع.

الثانى:- اقترانه بحرف «تنفيس» وهو السين وسوف، وكلاهما لا يدخل إلا على المضارع المثبت ويفيده التنفيس، أى تخليص المضارع المثبت من الزمن الضيق وهو «زمن الحال»لأنه محدود - إلى الزمن الواسع غير المحدود، وهو «الاستقبال» وتأسيساً على ما سبق نطالع بعض النماذج الدالة على المستقبل فى شعر درويش، ولنصغ لهذه المشاهد:-

١ - إنا سنقلع بالرموش الشوك والأحزان قلْعا

سنظل فى الزيتون خضرته، وحول الأرض درعا (الديوان ص٤٠/٤١)

٢ - سنصنع من مشانقنا

ومن صلبان حاضرنا وماضينا

سلالم للغد الموعود. (الديوان ص ١٤٩)

٣ – إذا دقت على بابى.. يد الذكرى

سأحلم ليلة أخرى

بشارعنا القديم وعودة الأسرى

وأشرب مرة أخرى

بقايا ظلك الممتد فى بدنى

وأؤمن أن شباكًا

صغيرًا كان فى وطنى

ينادينى.. ويعرفنى

ويحمينى من الأمطار والزمن. (الديوان ص/ ٢٢٩)

٤ – يا أطفال بابلْ

يا مواليد السلاسلْ

ستعودون إلى القدس قريبًا

وقريبًا تكبرون. (الديوان ص/ ٣٩٩)

٥ – إن يشرب البؤساء من قد حى

لن يسألوا .. من أى كرم خمرى الجارى. (الديوان / ص١٧)

٦ - من سيملأ فخارنا بعدنا؟

من يغير أعدامنا عندما يعرفون

أننا صاعدون إلى التل كي نمدح الله (أرى ما أريد ص ٣٣)

٧ - سأقطع هذا الطريق الطويل، وهذا الطريق الطويل إلى آخره

إلى آخر القلب أقطع هذا الطريق الطويل الطويل الطويلْ

فما عدتُ أخسرُ غير الغبار ومامات منى، وصفُّ النخيلْ

يدل على ما يغيبُ، سأعبرُ صفّ النخيل، أيحتاج جرحٌ إلى شاعرةْ

ليرسم رمانةً للغياب؟ سأبنى لكم فوق سقف الصهيلْ

ثلاثين نافذة للكناية؟ فلتخرجوا من رحيلٍ لكى تدخلوا فى رحيلْ

(ورد أقل/ ص٥)

فى المشاهد السابقة يعطى حضور زمن المستقبل داخل الصورة أو المقطع نوعًا من الجذب المركزى لبقية أفعال الصورة أو المقطع أو القصيدة كلها لأن أفق التوقع الذى يمنحه فضاء الاستقبال للقارئ، يعطيه تساؤلا بادهًا هو «ماذا بعد» يتساءل القارئ ماذا سيحدث، وتعليق الشاعر الحدث بزمن الاستقبال فكأنه انتهى من ماضيه وحاضره، وعلق حركة النص، وحركة الحدث إلى شئ قادم، يأتى أو لايأتى، ومحمود درويش يفعل هذا الزمن المستقبلى فى معظم قصائده الأولى والأخيرة، إن الفعل عند درويش - بوصفه إطارًا حركيا للصورة - يقابل الاسم ويحاوره وهو الذى ينظم بدوره النسق الصورى داخل

سياق النص، الفعل هو تمرد دائم على هذا النسق، هو الذى ينقل، ويطارد، ويغير، ويزيح، فيما يمثل الاسم: الثبات المركوز داخل البنية النصية، بوصفها كلا، مما ينشأ عنه توتر سامٍ، وجليل فى الشعر بين تمرد الفعل وديكتاتورية الاسم - باستعارة بولوتيكية- فنلاحظ فى المشاهد الخمسة الأولى أن الأفعال المضارعة المسبوقة بالسين هى التى تحرك الجمل الشعرية وتوجهها، وبالتالى تحرك القصيدة ككل، لأن المستقبل غائب، يحتاج زمنا لانتظاره حتى يصبح حاضراً ثم يصبح ماضيًا، ونلاحظ أن الجمل الشعرية تتحدث عن زمن قريب، لاقتران الأفعال بالسين لا «بسوف» التى هى للمستقبل البعيد، وكأن تطلع درويش للحرية، هو تطلع مرهون بزمن قصير كما يتبدى خصوصًا فى المشاهد الخمسة الأولى التى تحمل مستقبلاً رومانسيًا كان درويش يعول عليه كثيرًا فى أشعاره الأولى، والزمن هنا زمن مستقيم لا دائرى ينتقل من الماضى إلى المستقبل، من الشوك والأحزان إلى الزيتون والخضرة ومن المشانق والصلبان إلى سلالم الغد الموعود، ومن الذكرى إلى الحلم، ومن البؤس إلى الخمر والنشوة، التى تأتى مرهونة بفعل الشرط، وبلن التى تفيد الاستقبال كما فى المشهد الخامس، وفى المشهدين (٦-٧) نلاحظ أن زمن المستقبل على رغم ارتباط الفعل المضارع بالسين، إلا أن الدلالة الكلية له تعطى انطباعًا بالزمنية الدائرية لا المستقيمة، فهناك زمن مطلق، موغل فى الغياب، وموغل فى المجهول، محمود درويش، يتساءل عن غائب (من سيملأ - من يغير) السؤال هنا يأتى فى مقابل فعل يقوم به

درويش وهو الصعود إلى التل، ليس وحده بالضرورة لأن اسم الفاعل مسند إلى واو الجماعة، حيث يطالع المستقبل بمديح الله، أى أن هذا المستقبل غير محدد، مطلق، ربما يوجد فى كل زمان، وفى كل طريق سيقطعه الشاعر، كل طريق طويل، وتكرار (الطويل) هنا يعطى نوعًا من المضى الرتيب، والرحيل الأبدى، كأن الشاعر لا يرتحل فى طرقٍ ما، أو دروب، بل يرتحل عبر الزمان الطويل، اللا منتهى.

ودرويش بذلك لا يتحول من زمن رومانسى حالم بمستقبل جميل، إلى زمن آخر له انكساراته أو انتصاراته المستقبلية فحسب، بل يتحول من فضاء النص الأحادى إلى النص الدرامى الشامل الذى تتعدد أزمنته القادمة وتتجادل بديلا عن الزمن الأحادى، إلى النص الذى تتوتر فيه بنى العبارات الشعرية زمنيًا، يصبح التكرار مثلاً فعلاً مستقبليا ممتدًا، يصبح الزمن القادم الذى يمثله الفعل المضارع المقترن بالسين، زمنًا مجاوزًا للتأريخ، وخارجًا عن رواسم الزمن الفيزيائى، يصبح قرينًا لزمن الإبداع الخاص الذى ينظر إلى الزمان كوحدة واحدة لا شأن للشاعر بتغيرها أو تحولها، وحدة تسكن القصيدة وتسكنها القصيدة، فى فعل الكتابة نفسه:-

سنكتب من اجل الا نموتَ.. سنكتب من أجل احلامنا

سنكتبُ اسماءنا كى تدل على أصلها شرق اجسامنا

سنكتبُ ما يكتب الطيرُ فى الفلوات، وننسى تواقيع أقدامنا

نمر على الريح، منا المسيحُ، ومنا يهوذا، ومنا مؤرخ ارحامنا

نمر على الأرض.. لا نشتهي حجراً للكلام ولا للسلام على شامنا

خسرنا، ولم يربح الشعر شيئًا.. خسرنا كهولة أيَّامنا!

(ورد أقل ص ١٠٣)

فلم يبق شئ يقيني سوى الكتابة، وعلى رغم أن درويش يناقض الفعل المستقبلي بالسطر الأخير (خسرنا، ولم يربح الشعر)، فإن الخسارة هنا خسارة مؤقتة، فالكتابة من أجل الحياة، ومن أجل الحلم هي الربح الحقيقي للشاعر، وللشعر أيضا، فعل الكتابة المستقبلي هو الباقي، هو الدائم أبدا،،

وإذا كان المستقبل هو مركز الجذب للفعل الشعري الدرويشي فإن ذلك يتم من وجهة فعلية أخرى تتمثل في الفعل المضارع المسبوق بـ (لا) الناهية، والنهي هو أمر بالسلب، بمعنى أن الشاعر يخاطب الآخر، الحاضر بالطبع، بألا يفعل، ويبقى الارتقاب، والتوقع، هل ينفذ هذا المخاطب النهي أم لا؟ أما فعل (الأمر) فهو أمر بالإيجاب، بأن يفعل شيئًا ما، فإذا كان النهي ضد الشاعر، بمعنى أنه ينهى عن شئ لا يوده ولا يرغبه، فإن الأمر في صالح الشاعر، لأنه يأمر ـ بالطبع ـ بما هو جميل، وخلاق، ويقيني،،

وفعل الأمر، يمثل ـ فيما يمثل ـ زمنًا مبهمًا، مطلقًا، معلقًا، فعل الأمر يقع في نطاق المحتمل لا الممكن، فقد يحتمل تحقيقه، وقد يحتمل

عدم تحقيقه، وبالتالى فهو يقع فى دائرة الاستقبال فى الانتظار والارتقاب من لدن الآمر، وفى دائرة (الحدثية) من لدن المأمور، و «زمن الأمر، مستقبل فى أكثر حالاته، لأنه مطلوب به حصول مالم يحصل أو دوام ما هو حاصل... هو مستقبل باعتبار المعنى المأمور به؛ المطلوب تحققه ووقوعه ابتداء ان كان غير حاصل وقت النطق، أو دوام حصوله واستمراره إن كان واقعا وحاصلاً وقت الكلام وفى أثنائه»(١٠).

ويتعلق بذلك - من وجهة ثانية - أن فعل الأمر دائما موجه إلى مخاطب، رغم أن فاعله لا يظهر بل يبقى مستترًا أغلب الأحيان، وعندما يتوجه الشاعر بفعل الأمر إلى المخاطب فكأنه يصنع حواريّة ما بينه وبين الآخر، وبالتالى تنتفى الغنائية التى يفصح عنها فعل الطلب هذا، ويصبح الفعل بمثابة فعل درامى متوتر، من جهتين: جهة انتظار وارتقاب تحقق هذا الفعل أو لا تحققه، وجهة الطلب نفسه ومخاطبة الآخر به، وبالتالى لا غنائية هنا، بل درامية خصبة دالة تتحقق بشدة عند شاعر مثل محمود درويش الذى يقول فى (مديح الظل العالى):-

خذْ بقاياك اتخذنى ساعدًا فى حضرة الأطلال

خذ قاموس نارى

وانتصرْ

فى وردة ترمى عليك من الدموع

ومن رغيف يابس، حافٍ، وعارِ

وانتصرْ فى آخر التاريخ

لا تاريخ إلا ما يؤرخه رحيلك فى انهيارى.

(مديح الظل العالى ص ص، ٧ ، ٨)

إن أفعال الأمر تحقق فى المقطع نوعا من الدرامية التى تظلل المستقبل إذ يظل (الأمرُ) قائمًا حتى يتحقق، ويظل الشاعر فى حال ارتقاب سرمدى، وفى حال توتر، وهنا نلمح صوتين، صوت الشاعر، المحاور وصوت المخاطب الذى لا يتحدث إلا عبر الأشياء، وكأنه يتحدث بشكل غير مباشر، فى حضرة الأطلال وفى الوردة، والرغيف اليابس الحافى العارى، وفى الرحيل، درويش يقرن هنا أمرين، الأول: صوت المخاطب والثانى حضور الأشياء وتقمصها فى هذا الصوت، الشاعر يحقق دهشة التماذج بين أشياء لا تتلاقى فى حقل دلالى واحد بل تتلاقى هنا عبر حقول دلالية متباعدة، وهذا ذروة الشعرية التى ينتهجها درويش فى أنهاج نصوصه التى تدمج المتخالف، وتطابق بين الثنائيات الضدية، والتى تطلق الأطلال فى فضاء التاريخ، الماضى والآتى، المتذكر والمتخيل.

وقد يبقى المستقبل مرهونًا بانتظار سنة واحدة، يحددها الشاعر فى نصه، لكن لا ندرى فى القصيدة متى تجئ هذه السنة، وكأنها سَنَةٌ شعرية لا تتحقق إلا فى الزمن الإبداعى، سنة خارجة عن التوقيت الفيزيائى، ويمثل ذلك قصيدة درويش المهمة «سنة أخرى.. فقط» وفيها نلاحظ كيفية تحقق الدرامية بين الطلب والأمر والنهى، وكيف يتجادل الشاعر مع أصدقائه الشهداء الذين يرجوهم ألا يموتوا

وأن ينتظروه سنة واحدة فقط، وكيف ينتصر الشاعر بزمنه الخاص على قدرية الموت ومأساويته:-

اصدقائى، شهدائى

فكّروا فىّ قليلا،

واحبونى قليلا،

لاتموتوا مثلما كنتم تموتون، رجاءً، لا تموتوا

انتظرونى سنة اخرى

سنةٌ

سنة اخرى فقطْ

لا تموتوا الآن، لا تنصرفوا عنّى

احبونى لكى نشرب هذى الكاس

كى نعلم أن الموجة البيضاء ليستْ امراهْ او جزيرهْ

ما الذى افعله من بعدكم؟

ما الذى افعله بعد الجنازات الأخيرهْ

(حصار لمدائح البحر ص٨١)

هكذا يتجلى المقطع - والقصيدة ككل - فى حس درامى عالٍ، تصنعه بساطة الخطاب العميقة، التى تشف عن قدرات تصويرية هائلة، لكن درويش يخفى تقنياته وراء السطور، يخفى حدة التقنية

وسفورها فى طيات صوره وعباراته وأخيلته، فمن يفكر فى الآخر الميتُ الشهيد، أم من لا يزال على قيد الحياة، هل يرى درويش أن الموت إكمال للحياة وأن أصدقاءه الشهداء قد بلغوا ذروة الاكتمال بموتهم، وبالتالى يحتاج هذا الزمن الآخر الخفى، ويتودد إلى رائحته فى حواره مع الشهداء؟

إن الشاعر يطلب من أصدقائه الشهداء ألا يرحلوا، وألا يموتوا، وأن يفكروا فيه وأن يحبوه - وألا ينصرفوا، وهذه الأفعال الآمرة والناهية تقف تفاعليات زمنية تشكل زمن المقطع، وزمن القصيدة ككل - هذا الزمن زمن مستقبلى، لكن المستقبل هنا يتعلق بالموت، والموت ربما كان إكمالا للحياة، كما ذكرت، فهل يعطى درويش أن الحياة لا تتحقق إلا بالموت وبالشهادة، وأن الحرية لا تعطى بالموت المجانى؟؟

إن الأمر هنا بالتفكير وبالحب وهو أمر إيجابى يتحقق، أو لا يتحقق، يتجادل مع فعل النهى (لا تموتوا) وهنا نهى ضد الموت، وهو نهى سلبى فى معناه الأول وإيجابى فى معناه الحقيقى حيث يبغى الشاعر إطالة أمد الحياة، وإطالة آماد قصيدته الدالة.

٢ - ٢

إن خواص الأسلوب الزمنى عند محمود درويش لا تتحدد بالضرورة بقصدية ما، بمعنى أن الشاعر يتقصد فى نصه أن يوزع أزمنةً هنا وأزمنة هناك، الشاعر يفعل ذلك بعفوية النص وتلقائيته، وهنا يعطى الشاعر إيحاءً بتحول نصه من الزمن إلى «التزمين»،

وبشكل يوحى بدرامية دالة كما قلت «واستخدام المفردات الزمنية فى الشعر إنما يمسرح القصيدة وكلما زاد التزمين، فيها تبلورت أبعاد الاستعادة والاسترجاع أكثر، وبرغم ما يبدو ظاهريا من أنه «نمطى» فى استخدام المفردات الزمنية، فإن الأصالة تظل وهى تمهر القصيدة دائما باسم مبدعها(١١)

وهنا حين نتحدث عن زمن المستقبل، فإننا نتحدث عن أبرز الخواص الزمنية الأسلوبية لدى درويش، لأن الزمنين الآخرين يظلان مشدودين دائما إلى لحظة قادمة، كما تدل هذه الشواهد القصيرة التى نزجيها على سبيل المثال لا الحصر متوخين فيها مراقبة أدوات الشرط والتمنى والاستفهام والإشارات الزمنية الدالة على المستقل : -

- لا تسالوا : متى يعود؟ (الديوان ص ٣٢)

- بلادى : يا طفلة أمة

تموت القيود على قدميها

لتاتى قيود جديدة

متى نشرب الكاس نخبك

حتى ولو فى قصيدة ؟

(الديوان ١٦١)

- فمن عزمى ومن عزمك

ومن لحمى ومن لحمك

نعبّد شارع المستقبل الصاعد،

(الديوان ١٥٤ ـ ١٥٥)

- خذنا إلى غدنا الذى لا ينتهى يا هدهد الأسرار

علق وقتنا فوق المدى (أرى ما أريد ص ٩٣)

- لو كان لى برج

حبستُ البرق فى جيبى

واطفات السحاب

لو كان لى فى البحر أشرعة

أخذت الموج والأعصار فى كفى

ونوّمتُ العبابْ

لو كان عندى سُلّمٌ

لغرست فوق الشمس رايتى التى

اهترأت على الأرض الخراب.

(الديوان ص ٩٨)

تبدى هذه الإشارات البسيطة احتفاءً بالزمن القادم، الذى لا يدرك إلا بالتساؤل، وبالتمنى، التساؤل عن العودة، وتمنى فعل حدث يذكر بالوطن، بأبراجه، وببحره، وأشرعته، وراياته، وقصائده، ووزان ذلك أن درويش دائما ما يذكر تفاصيل الأرض الفلسطينية داخل شعره،

وكأنه يستعيدها بقوة الشعر وفعله الزمنى المؤسطر، والدافع لوصف الأرض/ المكان عند درويش دافع زمنى أســـاســـا، إنه يتـــأمل فى جماليات المكان وتفاصيله، يعطيه بعض هواجسه، بعض حنينه، وسؤاله الأساسى فى الزمن، فى أداة الاستفهام (متى ؟) فى اللحظة التى يستعيد فيها توقيته المكانى الخاص فى مواقيت قصيدته.

- ٢ - ٣

إن الغد لا ينتهى عند محمود درويش، الغد عنده يشمل التطلع إلى المستقبل والتطلع إلى الكتابة، فإذا ما كنا ركزنا أولاً على استيفاء بعض الخواص الزمنية الأسلوبية فى الظواهر النحوية والمعجمية لدى درويش فإن التركيز كان فى جوهره على دلالة هذا الزمن المستقبلى فى الأفعال وبعض الإشارات كالتساؤل والتمنى والشرط - مثلا حيث تكشف قراءة هذا الزمن البادهة عن انجذاب أزمنة النصوص الأخرى إلى هذا الزمن القادم، وكأن الإلحاح عليه، هو ما جعل درويش يصفه بأنه «غد لا ينتهى» غد متكرر من الوطن إلى القصيدة، وكأن هذا المستقبل صار وطنًا خاصًا للشاعر، بديلاً مؤقتا عن وطنه/ المكان، يصبح وطنًا موقوتًا بالكتابة، ومنوطًا بالمخيلة وبالرؤية، كما نرى فى معظم قصائد درويش التى تتحدث عن المستقبل مثل (نشيد للرجال) أو تربط المستقبل بالماضى والحاضر مثل (صلاة أخيرة) أو (غريب فى مدينة بعيدة) أو (الجسر) كما تتحقق الرؤية/ الرؤيا على الأخص فى (ورد أقل) وفى (أرى ما أريد) حيث يستعيد الشاعر أرضه فى أرض القصيدة بشكل إبداعى مدهش، يحققه الفعل (أرى) إذ تتحدث

البصيرة، وتنقل زمنها الرائى إلى الزمن المادى المتعين، كما نلمح حديث (البصيرة) هذه فى (ورد أقل) على الرغم من نبرته المأساوية التى تنقلنا إلى مأساة الذات فى واقع متناقض تدرك فيه اغترابها وفقدها وأنينها الموجع.

- ٣ -

تكتمل الفاعلية الزمنية لقصائد درويش عبر ارتياضها فى الأفق الزمانى الماضى/ الحاضر فى كل آناتنا فى الأفق التاريخى بنبضه الأسطورى وبوقائعه وشخوصه ويتم ذلك عبر مفهوم «التناص» حيث يستدعى الشاعر لحظات ماضية مأنوسة يبتكر به لحظات إبداعية داخل نصه ومن الوجهة الزمنية، كيف يتحقق هذا التناص سيميائيًا؟ وما دلالة انتصاص نص درويشى مع نص قديم أو واقعة أو أسطورة؟ إن النص الدرويشى يدمج داخله أمشاجًا تناصية متعددة، ترهص بجدية عالية وتوتر جلى بين العناصر المستدعاة وبين عناصر النص المكتوب، كما تفصح عن درامية خلاقة بين الذات الشاعرة والذوات التراثية المستحضرة، هذا فضلا عن إضافة أبعاد تقنية وتصويرية إلى النص الدرويشى، مبتكرة وفاعلة تتمثل فى تقديم إيماءات جديدة، وفى نسج أسلوب للعبارة حيث يتم القران بين ما هو ماضٍ وما هو حاضر، وحيث يتم الإسقاط الرمزى على العصر الحاضر، عبر المفارقة والتضاد، والتداعى الجمالى إن فاعلية التناص تتبدى فى الدواوين الأخيرة لدرويش - على الأخص - حيث كانت الدواوين الأولى

تحتفى بذاكرة الأرض الفلسطينية، فيما تستثمر الدواوين الأخيرة التراث الإنسانى بعامة، وهنا تمثيل فاعلية التناص زمنيًا لعدة أمور سيميائية تتمثل فى:-

١- التراتب الزمنى للنص، حيث يؤدى التفاعل النصى إلى تضامّ الأزمنة الثلاثة وتحاورها عبر اللحظات، والكلمات، وإلى الكشف عن شاعرية اللحظات المختلفة وحركيتها.

٢- التوسع المعرفى مجال الصورة، وبالتالى فى مجال المخيلة، حيث تثب ديناميكية النص إلى نطاقات غير مألوفة، تتسع باتساع التراث الإنسانى، وبالتالى تتجاوز الصورة نطاقها المحلى الضيق، زمكانيا، إلى النطاق التاريخى العام.

٣- يؤدى استحضار الماضى إلى نوع جمالى/ درامى يتبدى فى التهجين المتبادل بين الأسطورة وبين الأسطرة، بمعنى تحويل الواقع الآن إلى واقع أسطورى، وبين الرمز والترميز، بمعنى تحويل الحدث العام الواقعى إلى فعل ترميزى عميق، وبالتالى يخبو الزمن الفيزيقى ليحل محله مطلق الزمن الإبداعى.

٤- الوعى بمكنونات الذات الإنسانية عبر التاريخ، لأن التقاء النصوص يتم بالطبع عبر ذوات شعرية آست واغتبطت، تذكرت وتخيلت، فكأن التناص يأتى ليجمع هذه الذوات فى لحظة آنية، وممتدة فى الوقت نفسه، تمثل خلاصة التجربة الإنسانية الشاعرة.

٥- تحليق الذات الشاعرة فى المستقبل عبر قراءة الماضى، وكأن التنقل بين الأزمنة يعطيها مركوزاتها لحتمية حضورها، وتجددها فى هذا المستقبل.

إن هذه النقاط الخمس تمثل - فيما يبدو لى - جوهر التجربة التناصية عند محمود درويش الذى نراه يستحضر فى دواوينه الأخيرة بدءًا من (مديح الظل العالى) حتى (أحد عشر كوكبا) عناصر تناصية متكاثرة/ متواشحية يمكن الإشارة لها فى عجالة، لأننى لست بصدد دراسة التناص عند درويش الآن إلا من وجهته الزمنية، وتتمثل فى :-

- الإشارات القرآنية، والدينية، وإشارات إلى العهد القديم، خاصة نشيد الإنشاد.
- تضمينات، وتداخلات مع الشعر العربى القديم والشعر الغربى خاصة أمرأ القيس، والبحترى، والمتنبى، وأبا العلاء المعرى، وشكسبير، ورامبو، ولوركا، وكفافيس، ريتسوس.
- الإشارة إلى شخصيات تاريخية، مهمة، ومؤثرة فى التاريخ الإنسانى دينية، وأسطورية، من أنبياء إلى سلاطين، إلى قادة عسكريين مع ذكر وقائع ومدن تاريخية تمت فيها أحداث مهمة، تاريخية، من آدم إلى نوح وإسحق وإسماعيل ويوسف والمسيح ومحمد (ﷺ) ومريم البتول وسليمان وبلقيس، ومن يافا وعكا وكنعان إلى بيروت ودمشق والأندلس وبابل وسومر وآشور ونينوى وسمرقند، وروما، وأثينا، ومن ذى القرنين إلى قيصر وكسرى، وصلاح الدين، ومن العرب إلى الهند القديمة، والصين القديمة والمغول والهكسوس والفراعنة والرومان، ومن الأودية إلى جلجامش، ومن طائر الفينيق إلى العنقاء ومن العشاء الأخير إلى الهجرة.

كل ذلك يعطى النص الدرويشى فاعليته القصوى فى تمثل الزمان من وجهته التاريخية/ الأسطورية وخاصة فى ديوانيه (أرى ما أريد) و (احد عشر كوكبا) ودرويش هنا لا يتقنع بقناع ما، فعل ذلك فى قصيدة واحدة هى (خطبة الهندى الاحمر - أمام الرجل الابيض) ولا يتلبس أسطورة ما، بل إنه يمسرحُ التاريخ، محمود درويش هاهنا بمثابة «مُخرج شعرى» يحرك الأحداث والشخوص، ويضع العقدة والحل، ويؤزم المواقف ويوترها، ويدير الصراع والحوار بين الشخوص فى شكل درامى متميز، مما يخرج نصه إلى دارمية الوجود، فى طواعيته الممتنعة، وفى بساطته العميقة الموغلة فى التخييل الرهيف، والتصوير البعيد، الشاسع، المتسع.

هنا موقف درويش موقف جمالى، يستطرد فى زمنه الجمالى عبر استحضاره الموروث، وعبر تفاعله معه، فى غده الأبدى الذى لاينتهى، كان الماضى هنا ماض جمالى محض، لا يرجع إليه لتقديم عبرة ما، أو لاسقاط رمز، أو لتقمص قناع كما كانت تفعل قصيدة الستينيات، بل يرجع للماضى ليطالع زمن مخيلته، الهاربة إلى طفولة المستقبل، وإلى ذاكرته السرمدية المتجاوزة:-

ذات يوم ساجلس فوق الرصيف.. رصيف الغريبة،
لم أكن نرجسًا بيد انى ادافع عن صورتى
فى المرايا. اما كنت يومًا، هنا، يا غريبْ؟
خمسمائة عام مضى وانقضى، والقطيعة لم تكتملْ
بيننا، ههنا، والرسائل لم تنقطعْ بيننا، والحروبْ

لم تغيّرْ حدائق غرناطتى، ذات يومٍ امر باقمارها
واحكُ بليمونة رغبتى..
... لم أكن عابرًا فى كلام المغنين... كنت كلام المغنين،
صلح اثينا وفارس، شرقًا يعانقُ غربًا فى الرحيل
إلى جوهر واحدٍ، عانقينى لأولد ثانيةً من سيوف
دمشقية فى الدكاكين. لم يبق منى غير درعى القديمة،
سرج حصانى المذهب، لم يبق منى غير مخطوطة لابن رشدٍ،
وطوق الحمامة، والترجمات..

(احد عشر كوكبا ص ١٧)

إن محمود درويش، كما يتبدى من هذا المقطع - ينسج شعره نسيجًا مختلفًا يتميز به عن غيره من الشعراء المعاصرين - تُحسُ بالحيرة الجمالية فى مطالعته فهو مزيج مدهش من كافة الخطابات الشعرية المعاصرة البارزة، لا أعنى أنه يمضى فى دائرة التقليد، بل إنه يمضى فى دائرة الإبداع، إذ تهصر مخيلة درويش مختلف الخطابات لتعطى نصًا متمايزًا، متفردًا ببساطته الدرامية، ولذته الغنائية الشجية وربما لا تفلح معه توصيفاتنا المنهجية إلا بذكرنا لرونقه وطلاوته.

وعندما يتفاعل النص الدرويشى مع التاريخ، فإننا لا نشعر بنتوءات أسلوبية بين نص درويش والنص المستدعى، بل هو نسيج

واحد، متعدد الأعماق، لا نشعر أن هناك تقنّعًا ما، أو رمزًا ما، بل نحس بديباجة شعرية ونبض هارموني ميلودى متمازج كما نرى فى (ماساة النرجس) و(أحد عشر كوكبا على (المشهد الأندلسى) على سبيل المثال.

إن فاعلية التناص عند درويش فاعلية تحمل نكهة الزمن الشعرى وفيوضه التى ينجم عنها توثب إلى اللحظة القادمة وإلى ارتقاب إيقاعاتها المدهشة.

– ٤ –

هل يعطى الإيقاع إحساسًا ما بالزمن؟

وهل يدل على اسلوب تنغيمى ما يميز شاعرا عن آخر؟

وكيف يمكن مراقبة هذا الإيقاع فى زمنية النص؟

إن الإيقاع يتشكل فى النص - فى رأيى - عبر ثلاثة عناصر:-

أولها:- البحور الشعرية، والقوافى داخلية، وخارجية، وانتظام أصوات النص (فونيماته) فى وحدات ميلودية. متراتبة أو غير متراتبة.

ثانيها:- التركيب النحوى، وما ينجم عنه من تقديم وتأخير فى العبارات الشعرية، والتركيب الصرفى وما ينتج عنه من تغييرات فى بنية الكلمة.

ثالثها:- الدلالة النصية، والتى تمثلها أجواء النص، وتجربته وإيقاعه النفسى الذى يتبدى فى معجمه وفى حقوله الدلالية وفى أفعاله وأسمائه.

وفى هذه العناصر الثلاثة يمضى الإيقاع ليشكل إيقاع النص برمته، فإذا ما كان النص الشعرى فنا قوليًا فى جوهره، فإنه ينهض على التعاقب والتوالى، لأن المتلقى لا يتلقى النص دفعة واحدة، فإذا ما طالع القارئ النص مكتوبًا، فإنه يطالعه بجماليات التجاور والتتالى، بوصفه وحدة مكانية مطبوعة فى الصفحة، بوصفه مكانًا نصيًا، فإن سكن الزمان فى الكتابة المطبوعة، فإن الزمن يتحرك فى النص بوصفه فنا قوليا ملفوظًا،،

وإذا ما كان الوزن الشعرى يرتكز أساساً على تكرار الحركات والسكنات فإن ذلك يعطى إحساساً بالزمنية بين الحركة والسكون، وكذلك ما يمنحه هذا الوزن من أفق توقع إلى جانب القافية، أورد العبارة الشعرية على العبارة الأخرى، هذا الأفق الذى يعتمد التواصل بين الشاعر والمتلقى، وكذلك نشعر بالزمنية فى التركيب النحوى وما يتخمض عنه من تقديم وتأخير، لا على المستوى الزمانى أيضا، فذكر الفعل مثلا، يؤدى إلى ارتقاب فاعله، وذكر الفاعل يقتضى انتظار مفعوله، وهكذا كذلك فإن دلالة النص وإيقاعها لنفسى تعطى حساساً كبيراً بالزمنية، هل يمضى هذا النص فى مناخ مأساوى رتيب، أم فى طقس بهج سريع، له سرعته وحيويته النصية؟؟

وهنا.. نقرر أن الإيقاع ينهض أساسًا على فكرة الزمن، بالحركات والسكنات، والتقديم والتأخير، والحضور والحذف، فإذا ما قاربنا الفعل الإيقاعى عند درويش، وسأقتصر هنا على تبيان البحور الشعرية كنموذج للإيقاع الدرويشى ومدى ارتباطه بالزمن، ودلالته

الزمنيـة، سنلاحظ أن هناك تحـولات إيقاعـيـة كثيرة مرّ بها الإيقـاع الدرويشى بدءًا من (أوراق الزيتون) حتى (أحد عشر كوكبا) سنحاول أن نوصفها.

مسلسل	البحر العروضى	عدد النصوص
١	الكامل	٥٦
٢	الرمل	٤٤
٣	المتقارب	٤١
٤	الرجز	١٢
٥	المتدارك	٩
٦	الوافر	٧
٧	الخفيف	٧
	البسيط	٥
٨	السريع	٣
٩	المجتث	١
١٠	مجموع النصوص	١٨٥

بعد ملاحظتنا للجدول التالى الذى يمثل عدد البحور العروضية المستخدمة فى الشعر الدرويشى، ومعدلات تكرارها:-

فكما نلاحظ فى الجدول أن جملة النصوص الدرويشية تبلغ نحو ١٨٥ نصًا، ولقد اعتبرتُ أن «ورد أقل» نص طويل، كما أن «مديح الظل العالى» نص ملحمى طويل بدوره، لأن الترابط فى الديوانين يبدو

واضحاً على كافة الأشكال، لكل ديوان وحدته الدلالية الخاصة، وإيقاعه النفسى الخاص، وإن بحر (الكامل) ليحتل المرتبة الأولى فى البحور المستخدمة عند محمود درويش إذ كتب فيه نحو (٥٦) نصًا. ويليه الرمل (٤٤) نصًا ثم المتقارب (٤١) نصًا، ثم بقية البحور المبنية بالجدول والتى تتم كلها نحو عشرة أبحر، أى أن محمود درويش يعطى تنويعًا كبيرًا فى إيقاعاته، وفى استشعاره الوزنى لجماليات العروض، الذى يعطى الصيغة الشعرية الخصوصية للشاعر، ومن الملاحظ أن البحور الستة الأولى فى الجدول كلها بحور صافية، بل ومن ثلاث دوائر عروضية واحدة، إذ يمثل وكل من (الكامل والوافر) دائرة، وكل من (الرمل والرجز) دائرة، كل من (المتقارب والمتدارك) دائرة، وكل من (الرمل والرجز) دائرة، وكل من (المتقارب والمتدارك) دائرة، فإذا ما أجملنا عدد النصوص السارية فى الدوائر العروضية الثلاث سنجدها نحو (١٦٩) نصًا تجرى فى البحور الصافية، ونحو (١٦) نصًا فقط تجرى فى البحور المركبة وهى (الخفيف - البسيط - السريع - المجتث) فإذا ما كانت البحور الصافية ترتكز على تكرار تفعيلة واحدة، فإن الشاعر يستعيض عن ذلك بمزجه بين تفعيلتى الدائرة الواحدة، وكأنه بالتالى يكتب فى بحْرين عروضيين معًا، فضلاً على تنويعه فى البحور الشعرية فى القصيدة الواحدة كما فعل فى قصيدة (اللقاء الأخير فى روما) فى ديوان (حصار لمدائح البحر)

حيث جاءت فى بحْرى (المتقارب) و (الوافر) فإذا ما تذكرنا البحرين الآخرين المشتركين معهما فى الدائرة العروضية نفسها،

سنجدها (المتدارك) و(الكامل) وكأن الشاعر استخدم أربعة أبحر فى قصيدته لابحرين فحسب، فما دلالة ذلك من الوجهة الزمنية؟

إن امتداد النصوص الدرويشية فى أغلبها فى هذه البحور الصافية، يعطى إحساسًا بامتداد الزمن وعدمِ تغيره، عدم انقلابه، الزمن هنا يصبح زمنا طليقًا، صافيًا، ينسج حركاته وسكناته فى وحدة إيقاعية واحدة، لا مركبة تشكل نظامًا ميلوديًا جليًا، إذ إن الإحساس بإيقاعية هذا النظام الصافى أثبت لدى المتلقى من الأنظمة المركبة، وبالتالي حين يكتب درويش جل نصوصه في البحور الصافية، فإنه يشعرنا بهذا الزمن الغنائى الممتد فى شعره، وبهذا الزمن المتكرر في غده الذى لا ينتهى.

وإذا ما اخترنا شريحة عروضية واحدة، كنموذج لتبيان ظواهر الإيقاع الدرويشى وإبراز دلالتها الزمنية، فإن بحر (الكامل) هو الشريحة العروضية التى نسج فيها درويش غوالى قصائده، وتبلغ جملة هذه النصوص نحو (٥٦) نصًا، بالطبع يمُثل هذا الرقم جزءًا كبيرًا فى شعر درويش بالقياس إلى البحور الأخرى.

وتفعيلة هذا البحر هى (متفاعلنْ) ورموزها (///٥//٥) وتتركب من فاصلة صغرى + وتدمجموع، وقد قال العروضيون إنه سمى كاملاً، لأنه استكمل على أصله فى الدائرة، ولأنه كملتْ أجزاؤه وحركاته وكان أكمل من (الوافر) لأن الوافر توفرت حركاته ونقصت أجزاؤه. والمعروف أن (الوافر) يشكل مع (الكامل) دائرة واحدة فتفعيلة الوافر عكس تفعيلة الكامل، وتتشكل من وتد مجموع + فاصلة

صغرى هكذا (مفاعلتْن) (//٥///٥)، فإذا ما دخلت الزحافات والعلل على هذه التفعيلة التى يتشكل من تكرارها بحر الكامل (متفاعلنْ) فإنها تتحول إلى نغيمات بحور أخرى تدور حول بحور (الوافر - الرجز - الرمل - السريع) ويمكن تبيان ذلك من نصوص محمود درويش فى مطولته (مديح الظل العالى) التى يستخدم فيها بحر الكامل بمعظم زحافاته وعلله، والتى تتمثل فى التغيرات التى تحدث فى حركات وسكنات التفعيلة كالتالى:-

١ - متفاعلنْ ←──── متفاعل (بحذف الساكن (النون) وتسكين ما قبله (اللام) وهو ما يسمى بـ (القطع).

٢ - يحذف الوتد المجموع من نهاية التفعيلة، وهذا يسمى بـ (الحذذ).

٣ - يسكن الثانى المتحرك، وهذا يسمى (الإضمار).

٤ - زيادة ساكن على آخر التفعيلة فتصير (متفاعلان) بإضافة ألف لالتقاء الساكنين، ويسمى هذا (تذييلا).

٥ - زيادة سبب خفيف على التفعيلة، تصبح (متفاعلاتن) ويسمى هذا (ترفيلا).

٦ - حذف تفعيلتين من شطرى البيت، فيصبح البيت مجزوءاً.

وبهذا فإن الزحافات التى تأتى بالزيادة أو النقصان تجرى فى هذا البحر فتغير من نغمياته إلى نغميات أخرى، فبالإضمار مثلا

يدخلنا إلى دائرة (الرجز ـ الرمل) و (السريعْ) إذ تتحول التفعيلة إلى (مستفعلن) وبحذف سبب خفيف من أولها تصبح (فاعلن) فإذا ما اضيف (فاعلنْ) سبب خفيف تصبح (فاعلاتن)، فإذا ما عكستْ (متفاعلنْ) تصبح (مفاعلتنْ) التى هى تفعيلة (الوافر) وبالتالى فإن هذا البحر من الاتساع بحيث يعطى نغميات عروضية متعددة.

وقد مّر هذا البحر عند درويش بتحولات إيقاعية متعددة، فبصرف النظر عن تكراره واطراده، إذ لم يخل ديوان واحد لدى درويش منه باستثناء (ورد أقل)، بصرف النظر عن ذلك، فقد جاء فى الدواوين الأولى لدرويش بشكله البسيط المعهود، بشكل بيتى أحياناً كما فى (إلى القارئ) و(مرثية) و (الموت فى الغابة) و (المنادى) وبشكل تفعيلى كما فى (نشيد ما) و(قاع المدينة) و(الموت مجانا) و (عيون الموتى على الأبواب).

وبدءاً من قصيدة (الخروج من ساحل المتوسط) أخذ إيقاع هذا البحر وإيقاع استخداماته يتغير، ليتصرف الشاعر فى طول السطر وقصره بالزيادة والحذف، وتقطيع التفعيلة بين السطرين، لتعطى إيقاعًا جديداً، لنلاحظ مثلا قوله:-

١ – سيل من الأشجار فى صدرى.

٢ – أتيتُ .. أتيتُ.

٣ – سيروا فى شوارع ساعدى تصلوا.

٤ – وغزةٌ لا تصلى حين تشتعل الجراح على مآذنها.

٥ – وينتقل الصباح إلى موانئها ويكتمل الردى فيها.

فلو قرأنا هذا المقطع مرة واحدة، للاحظنا أن تفعيلاته تنتظم فى بحر الكامل مع إدخال (الإضمار) - تسكين الثانى المتحرك - على بعضها، فتصبح كتفعيلة (الرجز) مستفعلنْ، ثم تتوالى التفعيلات صحيحة بعد ذلك، فهنا ينشأ توتر إيقاعى دال على رحابة التفعيلة، خاصة إذا قرأنا المقطع سطرًا، سطرًا، سنلاحظ أن السطر الأول يعطى إيقاع البحر السريع (مستفعلنْ مستفعلن فعلنْ) والسطر الثانى (المتقارب) (فعول - فعول) والثالث (الوافر) بحذف الحرف المتحرك الأول من التفعيلة وكذلك السطران الرابع والخامس من (الوافر) أيضًا، و هنا يبدو جمال هذا البحر الذى صاغ درويش أبرز قصائده، فجدد فى نغمياته تجديدًا كبيرًا، وحول إيقاعه البسيط الأحادى، المتواتر، إلى إيقاع مركب، متماذج من تفعيلات كثيرة، فكأنه بذلك يعطى أن العروض لا يقف حائلاً أمام الإيقاع المفتوح للشعر بحالاته النفسية المتعددة، فهناك رحابة إيقاعية واسعة يعطيها هذا البحر، ولنطالع قصائد مثل (احمد الزعتر- وتحمل عبء الفراشة) فى ديوان (اعراس) و(مديح الظل العالى) و(رحلة المتنبى إلى مصر) و(قصيدة بيروت) و(رب الأيائل) و(مأساة النرجس - ملهاة الفضة) و(الهدهد) و(على حجر كنعانى فى البحر الميت) و(شتاء ديتا الطويل) لندرك هذه الإيقاعات المدهشة التى أعطاها محمود درويش عبر البحر الكامل، ويحتاج هذا منا إلى دراسة طويلة ليس هذا مجالها الآن، إلا أننا نذكر بعض التحولات فى استخدام هذا البحر عند درويش، حيث تتبدى فى:-

١ – الانتقال من تراتب العروض لهذا البحر، حيث كان يجئ فى أربع أو ست تفعيلات، إلى زيادة الأسطر حتى تبلغ عشر تفعيلات، أو إلى نقصانها لتصبح تفعيلة واحدة.

٢ – بتوزيع السطور الشعرية فى قصائد درويش الأخيرة بدءًا من (الخروج من ساحل المتوسط، ثم خصوصًا (مديح الظل العالى) ظهر المزجُ بين الكامل والبحور الأخرى، وظهرت الإيقاعات الكثيفة لهذا البحر.

٣ – المواءمة بين التفعيلة والقافية، بإدخال القافية فى جسد التفعيلة بقطعها وشطرها بين السطرين، فضلاً على القوافى الداخلية.

٤ – تخفيت الإيقاع أحيانًا، حين تأخذ القصيدة شكل الكتابة السردية وصخبه أحيانًا آخر حين تأخذ شكل السطور الشعرية أو شكل المقطوعات المجزءة كما فى قصيدة (مديح الظل العالى) و (قصيدة بيروت) مثلا، ومن ذلك كله يتبدى أن فى المراحل الأولى لشعر درويش كان الإيقاع سريعا، الجمل الشعرية قصيرة، وهذا لأن الصوت الشعرى كان حادًا صاخبا عاليا، ثوريا، أما فى الدواوين الأخيرة فهناك نزوع إلى التأمل أكثر، وإلى الوحدة مع الذات الدرامية المنشطرة، واستحضار العالم فى مرآة بصيرتها، لذا نلاحظ طول الجمل الشعرية وكتابتها بالشكل السردى، وبالحكى الشعرى المستمر الذى يغذيه نشاط سردى متوتر، تصبح القصائد ملحمية (بيروت) مثلا أو (مأساة النرجس) لكنها تحتفظ بحرارتها الغنائية، لكن ليست غنائية درويش هى تلك التى تتمثل فى إشاعة لون من ألوان النشاط العاطفى الوجدانى للعبارة

أو في استقرار الأنا، وتغنيها بلحظة ما، أو بوصف ما، أو بمشهد ما، وركونها إلى لهجة شعرية شجية أو بهيجة، فهذه الأشياء لا تنبث في شعر درويش في هذا المعنى الذي توهمه البعض في موسمه الغنائي.

وهنا نستروح أمام عدة هواجس، هل المقصدُ بالغنائية أن يعطي الشاعر لغة عاطفية ما تفترق عن سياقات النص وتتميز عنه، وهل تتمثل هذه اللغة في وصف للطبيعة، أو تكرار حالات لذات منفردة، أم أن الغنائية تتمثل في بروز بعض العناصر التقنية في النص كالتكرار أو الإيقاع الصاخب أو الترديد الموسيقي عبر القافية وألوان البديع، هل كل ذلك يعطي إحساسا ما فارقًا بالغنائية؟

علينا أولا أن نفرق بين الغنائية والشعرية عند محمود درويش، فالغنائية لا تأتي أولاً في شكل رومانسي، مثالي، بل تأتي في شكل تراجيدي لأنها عبارة عن فناء ذات مأساوية تتجادل مع العالم، وهنا تأتي لتحقق نوعًا من التجديد الإيقاعي لرتابة النفس، ولرتابة العالم، حيث تطل آنئذ الشعرية بتقنياتها الأخرى، هناك آصرة بين الغنائية والشعرية، فعند ذكرنا للشعر تطل الغنائية في أذهاننا، بيد أن ذلك لا يعني أن الشعرية هي الغنائية فحسب،،

وعلى رغم من أن الإنشاد سمة بعض أشعار درويش، إلا إنه إنشاد متوتر، جدلي، له علاقة أثيرة بالزمن، فإن الشعر أو الإنشاد بشكل أعم - وكما يقول باشلار- يدوم لأنه يستعاد، إن الإنشاد يلعب مع نفسه جدليا، فهو يضيع نفسه ليجدها مجددًا، وهو يعرف أنه سيستوعب ذاته في موضوعاته الأولية، وعلى هذا النحو لا يمنحنا زمنًا حقا بل وهم الزمان، فمن بعض الجوانب يُعتبر الإنشاد خداعًا

زمنيا، فهو يعدُنا بصيرورة ويثبتنا فى حال، وهو إذ يعيدنا إلى أصله يجعلنا نشعر بأنه كان يفترض بنا أن نتوقع مجراه. لكن ليس له بالمعنى الدقيق للكلمة ينبوع أول، مركز توسع، إن أصله الملحوظ بالتكرار والترجيع هو كتواصله، قيمة تركيبية»[١٢] وبالتالى فهناك مجموعة من القيم الجمالية الإنشادية تحتفظ بتواصلها الحميم مع القارئ، لكن درويش بخبرته وموهبته العالية، يدرك طبيعة هذ التواصل فيكسر حدة الإنشاد بدقة الانفعال، فإذا ما أوقفنا موجة الانفعال التى ترافق الإنشاد سندرك أن الإنشاد المأخوذ كمجرد معطى حسى سيتوقف عن الجريان، فالتواصل لا يعود إلى الخط الإنشادى ذاته، فما يمنح الديمومة والثبات لهذا الخط إنما هو شعور أكثر غموضًا أشد لزوجة من الإحساس[١٣].

يقول درويش مثلا فى (مديح الظل العالى):-

هل كان من حقى النزول من البنفسج والتوهُج فى دماىْ؟

هل كان من حقى عليك الموت فيكِ

لكى تصيرى مريما

واصير ناىْ

هل كان من حقى الدفاع عن الأغانى

وهى تلجا من زنازين الشعوب إلى خطاىْ؟

هل كان لى أن اطمئن إلى رؤاىَ

وان أصدق أن لي قمرًا تكوّره يدايْ؟

صدقتُ ما صدقتُ، لكني سامشي في خطايْ.

(مديح الظل العالي ص/ ٤٣)

فهل شعورنا هنا بهذا المقطع مثلا شعور غنائي تطريبي إنشادي فحسب، أم أن هناك توترًا خفيفا - أشد لزوجة من الإحساس بتعبير باشلار - يفرضه على مخيلتنا القارئة هذا المقطع، أليس تواشجه العروضي النحوي الدلالي، وتوتره التصويري المجازي، بتناصه الكامن فيه، وبتساؤلاته يعطي أبعادًا بويطيقية متعددة، أبرزها الإحساس الدرامي العالي الذي تشكله العبارات الشعرية؟

إن دهشة درويش الإيقاعية لا تغفل عناصر القصيدة الأخرى، في بنائها ونسيجها، وفي صورها وأخيلتها، ولأن الإيقاع لا يتخلى عن الزمنية، فإن ذلك يعمق الإحساس بالزمن، الإيقاع ينقل القارئ إلى زمن آخر، خاص، يفصله عن الزمن النثري الرتيب الذي يكابده في الحياة، إلى زمن مفعم باللحظات الروحية، وبدرامية الحواس، وحواريتها مع أشياء العالم.

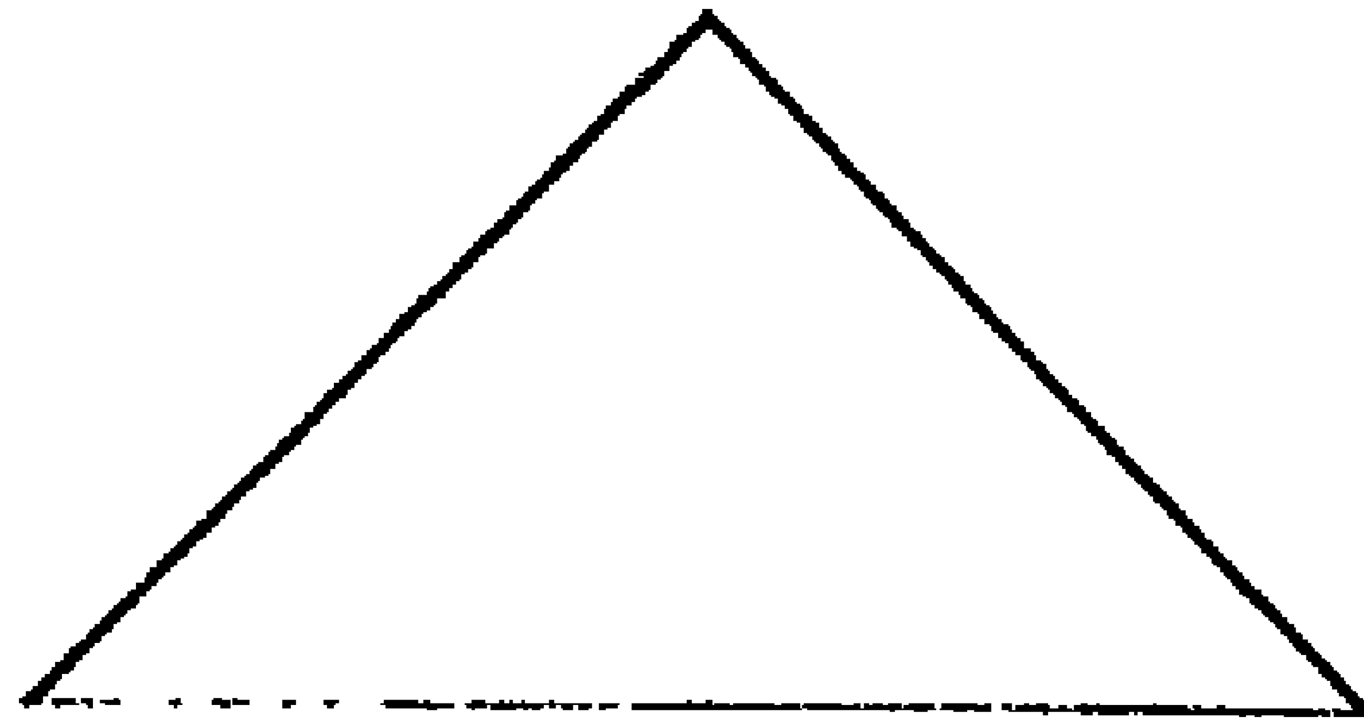
ولو جاءت قصائد درويش نثرًا لفقدت زمنها الإيقاعي الخاص، وفقدت فناءها الدرامي الكثيف، خاصة وأن البحور الشعرية عند درويش تُخصّبُ باستمرار وتعطي كافة مكنوناتها النغمية.

— ٥ —

إن قراءة المعجم الزمني في نصوص درويش تعطي إحساسًا بادهًا بقيمة الزمن ودلالاته في هذا الشعر، حيث يركز درويش على ذكر

المفردات الزمنية وتواليها فى كل قصائده بدءًا من اللحظة القصيرة جدًا حتى الأبد الطويل، وبذلك يعطى نصوصه امتدادًا كبيرًا فى كل الآنات الزمنية، من نقطة الماضى غير المحدد بزمن ما إلى دائرة المستقبل المطلق، وفى هذه المثابة فإن رصدنا لبعض الخواص المعجمية المرتبطة بالزمن عند درويش تدلنا على نتائج سيمائية مهمة، وإذا كان الدال يشير إلى معنيين: دلالته المتواضع عليها معجميًا، ودلالته فى السياق كما يتبدى فى هذه الترسيمة:ـ

الـــدال



المتواضع عليه لغويا	المتواضع عليه جماليا
المعجم	السياق
اللغـة	النص
فى حال الإفراد	فى حال التركيب

فإن الشاعر يركز ـ فيما يتعلق بالمفردات الزمنية، والدوال الوقتية ـ يركز على المعنى المتواضع عليه، لأنه لا يجرى تغييرًا فى معانى هذه الدوال إلا بمقدار بسيط.

وكان الإلحاح الزمنى الذى يعتصر الشاعر يدفع به إلى هذا التركيز، فهناك إحساس طاغ بالزمن، المتكرر، الدافق أبدًا لأناته.

ولقد قمت بعدة إحصاءات لبيان المعجم الزمنى ولبيان دلالته فى النص الدرويشى، وذلك فى ستة دواوين شعرية تمثل مرحلتين فارقتين فى شعر درويش، والدواوين الستة عبارة عن الدواوين الثلاثة الأولى لدى الشاعر وهى (أوراق الزيتون - عاشق من فلسطين - آخر الليل) والدواوين الثلاثة الأخيرة وهى (ورد أقل - أرى ما أريد - أحد عشر كوكبا) وذلك لبيان الفارق الدلالى فى الإحساس بالزمن بين المرحلتين، وبيان دلالة هذا الإحساس، ولنلاحظ بدءًا هذا الجدول المستخلص من الإحصاءات المتعددة التى أجريتها:-

الإشارة الزمنية	معدلات ورودها فى الدواوين الأولى	معدلات ورودها فى الدواوين الأخيرة
المواقيت	١٦٤	٢٤٧
الفصول/ الشهور	٣٦	٦٤
	١٠	٩
التاريخ	—	١١١
المجموع	٢١٠	٤٣١

إن الإحساس بضراوة الزمن يتبدى أكثر فى الدواوين الأخيرة فمعدلات تكرار المفردات الزمنية فيها أكثر من ضعف معدلات تكرارها

فى الدواوين الأولى، كما أن الحديث عن الأبد والتاريخ والزمان والعصور، يتبدى فى الدواوين الأخيرة أكثر من الأولى التى تندر فيها مثل هذه الإشارات، كان العودة كانت بمثابة عودة قريبة جداً فى المرحلة الشعرية الأولى عند درويش، واستحالت إلى عودة تاريخية/ أسطورية فى المرحلة الأخيرة من شعر درويش، وبإيجاز نتحدث عن ظواهر المعجم الزمنى وتفاصيله كما يتبدى من هذه الموازنة بين المرحلتين:-

١ - فى الدواوين الأولى يحتل زمن (الليل) مساحة كبيرة من معدلات تكراره تبلغ نحو (٥٩) مرة، وكان يعبر دائما إما عن الزمن الكئيب، أو عن العدو الصهيونى، أو يعبر عن زمن جمالى رومانسى على الأغلب، ويأتى بعده المساء فى الترتيب نحو (١٦) مرة ثم بقية المواقيت (الصبا) (١٠) مرات والنهار (١٠) مرات ثم الغروب والشروق والظهيرة، واللحظات والساعات والدقائق، وكذلك الفجر والغد والأمس، وكان التعبير دائما عن الغد المشرق والحلم فى الخلاص.

أما (الليل) فى الدواوين الأخيرة فلم يعد هذا الليل الرومانسى الحالم، أو الليل الذى يراد به المحتل، بل أصبح ليلاً سرمدياً له لحظاته المأسوية، أو البهجة، التى تكابدها الذات الشاعرة، أصبح ليلا وجودياً داخل الزمن الإبداعى على رغم من تكراره نحو (٥٥) مرة، وكذلك تغيرت دلالات المفردات الزمنية الأخرى لا لتعبر عن توقيتها فحسب بل عن التوقيت الزمنى/ السرمدى.

٢ - بالنسبة للفصول والشهور فقد جاءت فى الدواوين الأولى بذكر مفردات الفصول الأربعة والشهور الإفرنجية والسريانية نحو (٣٦٦) مرة وفى الدواوين الأخيرة نحو (٦٤) مرة وكان الإحساس الزمنى قد طال جداً فى المرحلة الأخيرة عند درويش، عكس المرحلة الأولى .

وقد احتل فصل (الربيع) المرتبة الأولى بين الفصول فى دواوين درويش الأولى وتكرر نحو (١١) مرة وكان معبراً عن الإحساس بالحلم فى الخلاص وإعادة الخصب للوطن، فيما احتل (الخريف) المرتبة الأولى فى الدواوين الأخيرة وتكرر نحو (٢٧) مرة، والخريف فصل متقلب، متغير، زمن رمادى يصل بين التوهج التموزى الصيفى، وبين الذبول الشتوى، وهو زمن تساقط أوراق الشجر قبل أن يأتى المخاض الشتوى الممطر ليحييها فى الربيع، وهنا فالشاعر فى قلق دائم، متقلب فى زمنه المطلق، فكأنه فقد ذاته فى مطلق الخريف، ولم يعد يحاصرها إلا عبر كتابته، فى إحساس طاغ بالفقد والوحشة كما يعبر فى ديوانه (ورد أقل).

٣ - فى دواوينه الأخيرة يركز درويش على التاريخ ودلالاته فى الزمن والعمر والدهر والعصور والأبد، لم يعد يفتش عن ليلة بل عن ليل، ولاعن أمسية بل مساء، ولا عن قيلولة بل عن نهار، درويش ينثر التاريخ فى سطوح نصوصه وأعماقها ليعطى أجلى درامية فى شعرنا العربى وألعبها.

إن المعجم الزمنى عند درويش يشمل الوقت ودلالاته فى الأمس والغد، والماضى والحاضر، الغروب والشروق، النهار والليل،

المساء والصباح، الضحى والظهيرة، الشهور والأسابيع والأيام والفصول، والسنوات، والعصور، بكل دلالاتها، وهو بذلك (يُزمّن) قصيدته، يركز أساسًا على زمنها الذى أصبح فى ذروة التشظى الآن، إنه لا يفتش كما قلت عن مجرد لحظة عابرة، بل عن ألف عام فى اللحظة - كما يقول - وبالتالى يقفناعلى ثلاثة أزمنة داخل قصيدته:

الأول : الزمن الفيزيقي وما فيه من وقائع وأحداث ونماذج إنسانية.

الثاني : الزمن الشخصي للشاعر، ومراقبته للزمن الفيزيقي.

الثالث : الزمن النصّي الذى يتجلى فى القصيدة، معجميات، وإيقياعيا، وتقنيّاً.

وتأسيسا على ذلك فإن ثمة درامية زمنية نستشعرها فى قراءتنا لشعر محمود درويش، لأنه شعر مرتبط بالحدث، وبالزمن الفيزيقى بقدر ارتباطه بالزمن الإبداعى، إلا أن كل شئ فى الخارج يتحول إلى واقع مؤسطر، وإلى حدث ترميزى داخل الأنا الشاعرة، وداخل نصها الشعرى.

كذلك فان هناك ثنائيات زمية تكاملية، تقرن بين المتضادات الزمنية المختلفة، مما يصنع توترًا شعريًا مائزًا لا فى النص الواحد فحسب، بل فى الشعر الدرويشى كله، باعتباره نصًا واحدًا ممتدًا فى مطلق المستقبل.

- ٦ -

يعطى الخطاب الشعرى عند محمود درويش أبعادًا دلالية نتوق فيها إلى مراقبة شاعرية الزمن، والتوهج فى تفاصيله، إذ يتحدث

درويش عن زمن الطفولة وما يستدعيه ذلك من حنين، وزمن الحلم وما يتطلبه من ترائى وتخييل، وهنا يحدث جدل خلاق بين التذكر والتخيل، تحدث مفارقة عالية تمثل ذروة المفارقات في شعرنا العربى الحديث فالحنين مثلا أو التذكر مرتبط بالماضى، واستعادة تفاصيل هذا الماضى، لكن ذلك لا يتحقق عند درويش إلا فى زمن المستقبل بمعنى أن الشاعر لن يصل إلى ماضيه، إليى أرضه إلا بعد رحيل المحتل، وهذا المحتل لن يرحل الآن وربما يرحل في المستقبل وبالتالى فإن تحقق هذا الماضى مرهون بتحقق المستقبل وهنا ذروة المفارقة والمأساة/ الملهاة، التى استطاع درويش تخليقها فى نصه، (مأساة النرجس ملهاة الفضة) وانتظار المستقبل انتظار للماضى، مما يجعل الشاعر فى حالة ارتقاب وقلق وانتظار وتسويف وتأجيل فى كل حالاته الحياتية، المرهونة بالمستقبل، «فمن ذا الذى يستطيع أن يقول إن المستقبل لم يأت بعد، إذا كان فى النفس توقع المستقبل؟ ومن ذا الذى يستطيع أن يقول: إن الحاضر ليس له حيز، لأنه يمر فى نقطة غير قابلة للقسمة، إذا كان ثمة انتباه فيه يمر ما سيكون حاضراً؟ ليس المستقبل طويلاً لأنه غير موجود وإنما الطويل توقع المستقبل، وليس الماضى طويلاً، إذ هو غير موجود بعد، وإنما الطويل هو ذاكرة الماضى»[١٤].

وعلى هذا الحذو فإن بحثنا عن شاعرية الزمن عند درويش ستعاين بعض التجليات السيميائية الدالة فى الخطاب الدرويشى، وتتمثل فى الحديث عن الطفولة وتذكر الماضى الجميل، وفى استشعار الزمان عبر الحلم والرؤيا، بمعنى التطلع إلى الذاكرة القادمة من خلال تبصر الذاكرة الماضية، وما ينجم عن ذلك من ارتقاب وتأجيل، ورصد وتوصيف، وتعيين للأشياء وتفاصيلها.

خاصة وأن الصورة ـ فيما يرى عاطف جودة ـ «إما أن تنشأ فى سياق التخيل أو فى سياق التذكر بشرط رئيسى هو غياب الموضوع، ذلك أن الموضوع المتخيل أو المتذكر ليس بعد حاضراً حضور المدرك الحسى فى حال الإدراك»(١٥).

فإذا ما كان الموضوع شعريا، فإن حضوره لا يتأتى إلا بتغييب بعض الموضوعات الحياتية، وتحول التجربة إلى حالة إبداعية خاصة، وهذا ما يفعله درويش:-

أحن إلى خبز أمى

وقهوة أمى

ولمسة أمى

وتكبرُ فىَّ الطفولة

يومًا على صدر يوم

واعشق عمرى لأنىَّ

إذا متُّ، اخجل من دمع أمى.

(الديوان ص٩٨)

فالفعل (أحن) يشير إلى حدث يتم الآن، فى الحاضر لكن الحنين لا يكون إلا إلى شئ حدث فى الماضى، وبالتالى يكون حنين الشاعر هنا من قبيل تذكر الماضى واسترجاع (القهوة واللمسة) ودفء الطفولة المحاطة بالأمومة، التى تعطى معنيين الأم، والأرض (الوطن)

لكن هذا الحنين لن يتحقق إلا فى لحظة مستقبلية تجعل الشاعر يعشق عمره، وخلوده الأبدى، حتى لا تبكيه عيون الأم، وحتى لا يشعر بالخجل، هذا ما يقوله المقطع فى مستواه الأول، لكنه يقول المفارقة فى مستواه البعيد الرهيف، وأن استعادة الحنين تتوخى إزالة دواعى محاصرته، وهذه الإزالة لاتتأتى إلا بتحرير التراب، وهنا يبرز الوجع السياسى الذى يسيطر على قصائد كثيرة لمحمود درويش، الذى يقترن أحيانا، بالذهاب إلى الحب، أو إلى الألم الإنسانى بعامة، كما يبدى درويش فى نموذج آخر هو (غريب فى مدينة بعيدة) قدراً كبيراً من ارتقاب هذا الحنين إلى الماضى الطفولى:-

عندما كنت صغيراً

وجميلا

كانت الوردة دارى

والينابيع بحارى

صارت الوردةُ جرحًا

والينابيع ظمأ

- هل تغيرتُ كثيرًا؟

- ما تغيرتُ كثيرًا

عندما نرجع كالريح

إلى منزلنا

حدقى فى جبهتى

تجدى الورد نخيلا

والينابيع عرقا

تجدينى مثلما كنت

صغيراً

وجميلاً.

(الديوان ص. ص ٢٨١ ـ ٢٨٢)

فالنص هنا ينقل أزمنة ثلاثة، زمن قول النص نفسه، وزمن الماضى بتذكر الصبا والطفولة، وزمن المستقبل المرهون بالرجوع، فالوردة يرصد الشاعر تحولاتها، حيث كانت (دارًا) وطنًا صغيرًا، ولنلاحظ خيال التصغير والقران بين الوردة والدار، ثم صارتْ (جرحًا) ثم ستصبح بعد الرجوع (نخيلاً) تتناسلُ الوردة جماليًا لتغطى الأرض بسموقها وشماريخها وعبقها. كذلك يرصد تحولات الينابيع التى كانت بحارًا ثم صارتْ (ظمأ) ثم ستصبح (عرق)، العرق الوطنى الذى يبلل الجباه العائدة.

فهذه التحولات الثلاثة (للوردة) و (الينابيع) تقابل تحولات الزمن الثلاثية، فى هذا النص الصغير الجميل، وهنا تتجلى براعة درويش الذى يستطيع أن يخلق من مفردات قليلة جداً، ومختزلة جداً، شعرية درامية/ غنائية متوهجة، متوترة يبديها درويش فى تذكره الحوارى الذى يخاطب فيه أبيه:-

من نجمة العبث البعيدة، يا أبى، لمَ لمْ تقل لى مرةً

فى العمر: يا ابنى!.. كى أطير إليك بعد المدرسة؟

لمَ لمْ تحاول أن تربّيني كما ربيتَ حقلك سمسمًا، ذرةً، وحنطةْ

الآن فيك من الحروب توجّس الجندى من حبق البيوت؟

كنْ سيدى، ياسيدى، لأفر منك إلى الرعاة على التلالْ

كنْ سيدى لتحبنى أمى.. وينسى إخوتى موز الهلالْ

كنْ سيدى كى أحفظ القرآن أكثر.. كى أحب الإمراهْ

وأكون سيدها وأسجنها معى! كن سيدى لأرى الدليلْ

خباتَ قلبك يا أبى، لأكبر فجاة وحدى على شجر النخيلْ.

(أرى ما أريد ص. ص ٢١ ـ ٢٢)

نلاحظ فى هذا المقطع تطور الجملة الشعرية التى تمزج داخلها أبعادًا أسطورية وتخييلات مدهشة، حيث تمضى حركته فى نسق متتابع ينتقل فيه الشاعر من الكلى العام إلى الجزئى المتعين، ومن السردى التفصيلى إلى الاستعارى فى نمط يعتمد الانتشار والتبديد، والإمعان فى استقصاء العناصر الدلالية المختلفة، ومن هذا كله تتشكل البنية المركزية للنص بوصفه كلا، فنلاحظ تنقل العبارات بين النجمة والطيران والمدرسة، وحقول السمسم والذرة والحنطة.. الخ، الدلالات المزجاة فى المقطع، وكل هذه التفاصيل تتعلق بالتذكر، حيث تبرز لغة التفاصيل فى النص الشعرى عبر زمن النص الخاص فى حالتين:ـ

- حالة التذكر، واستدعاء الماضى.
- وحالة الرؤية / الرؤيا

وفى الحالتين يتم رصد جزئيات المشهد، ورصد تفاصيله، ويصبح الشاعر فى حال مراقبة تتواتر بين البصر والبصيرة، تصبحُ حالا ممتدة فى الزمن غير متقطعة، تواشج، كما قلت، بين الذاكرة والمخيلة.

فالذاكرة - فيما يقول باشلار - لا تقدم لنا النسق الزمنى مباشرة، فهى بحاجة إلى أن تتقوى بعناصر انتظام أخرى. فلا يجوز لنا أن نخلط بين ذكرى ماضينا وذكرى زماننا، فبواسطة ماضينا نعرف إلى أبعد حد... ما قمنا به فى الزمن أو صد منا فى الزمن»(١٦).

ونرى ذلك جليًا فى نص مثل (رباعيات) الوارد بديوان (أرى ما أريد) حيث يقرن درويش بين نظام الذكرى وعناصر التخييل فيستعيد الماضى عبر الرؤيا بتكرار فعل (أرى) فى كل مقطع:

أرى ما أريد من البحر... إنى أرى
هبوب النوارس عند الغروب، فأغمض عينىّ:
هذا الضياع يؤدى إلى أندلسْ
وهذا الشراع صلاة الحمام علىْ.
أرى ما أريد من الحرب.. إنى أرى
سواعد أجدادنا تعصر النبع فى حجر أخضرا
وآباءنا يرثون المياه ولا يورثون، فأغمض عينىّ:
إن البلاد التى بين كفى من صنع كفىّ.

(أرى ما أريد ص. ص ١٠ -١٢)

فالرؤيا هنا تتحقق عبر استشراف الماضى (الأندلس) و(الأجداد) كأن الشاعر يربط مستقبل الماضى بماضى المستقبل، الزمن ممتد، ضالع فى أبديته وسرمديته، الزمن الشعرى الإبداعى.

إن الصدى واحد فى الليالى كما يرى درويش، وهنا يتحرك إلى شاعرية الزمن عبر ذاكرته وعبر حلمه ورؤيته، وتكرار ذلك فى نصوصه، كما فى قصيدة (اعتذار) مثلا (الديوان ص. ص ١٧٦ - ١٧٧) أو فى (حبيبتى تنهض من نومها) وتبيان زمن الحب وزمن الحرب فى رؤيا القصيدة، وفى قصيدة (الجسر) (الديوان/ ص٣٥٢)، كما يحقق هذه الرؤيا فى قصائد ديوانه (أرى ما أريد) خاصة (مأساة النرجس) وفى بعض مقاطع (ورد أقل).

وحين يسترجع التاريخ فى (أحد عشر كوكبا) يسترجعه بشكل تراجيدى يبحث عن أساه الخاص/ العام، يستدرج التاريخ إلى آفاق قصيدته فنستنشق معه نكهة الأندلس التى لم يبق منها غير الدروع والسيوف، والسروج، والمخطوطات، وزفرة العربى الأخيرة، لحظات التاريخ هنا تاريخ الخروج من الأندلس، الخروج العربى المتكرر، ولحظة اكتشاف أمريكا واغتصابها من قبل الأوربيين، فيتقمص درويش دور الهندى الذى اغتصب وطنه، فكأن درويش ينتقى حدثين مؤثرين فى مجرى التاريخ ليفسح دراما نصه، ويعطى آفاقًا شاسعة يجدل عبرها ابتكارات نصه وبنياته.

إن الارتقاب والانتظار، والسفر المتوالى، ووحشة الاغتراب والوداع والرحيل والمنفى، والتعبير عن البداية والنهاية، والخروج والدخول ورصد الأمكنة المختلفة، واصطحاب البحر الذى يحمل سفن الرجوع وسفن الرحيل، كل ذلك ينطوى عليه النص الدرويشى بما يهجسه من

زمن خاص، ومن دلالات متكثرة للزمن وشاعريته، وتحتاج هذه الدلالات دراسة خاصة لاستيفائها، ونكتفي هنا فحسب بالإشارة إليها، كما يتبدى ذلك في قصائد (قصيدة بيروت) و(مديح الظل العالي) خصوصًا (يا أهل لبنان.. الوداعا) كذلك في بعض مقاطع (ورد أقل) حين يتخيل الشاعر لحظات رحيله (رأيت الوداع الأخير...) وما سيحدث له عقب رحيله.

– ٧ –

إن أثر الزمن على الخطاب الشعرى الدرويشى بين، جلىّ، تبدى فى ما ذكرنا آنفا فى انجذاب القصائد إلى زمن المستقبل، وفى إبراز العلاقة الفارقة بين زمن القول وزمن الحكى الشعرى عبر التفريق بين النصّ وما ينصّ عليه، عبر الملفوظ والمسرود شعريا، وفى شعرية الأفعال، ودلالتها المستقبلية، وفى الكشف عن خواص التناص بإيجاز ودلالة مقولة التناص زمنيا، وفى رصد إيقاعات النص الدرويشى، وقراءة معجمه الزمنى، وفى الإشارة إلى بعض دلالات الزمن وشعريتها، وهنا تنبغى الإشارة إلى فاعلية هذا الزمن من الوجهة التقنية، ونؤجل تفصيل ذلك لدراسة قادمة، حيث يسطع الزمن النصىّ فى عدة تقنيات تتمثل فى الاستفادة من الفن القولى ومن الفن البصرى، المرئى، فى الفن القولى تتمثل فى استلهام لحظات الاسترجاع والاستباق، وفى التوتر الخلاق بين السردى والاستبدالى، بين الكنائى والاستعارى.

وفى إبراز شعرية التكرار، كعامل تقنى زمنى أساسًا، لأن التكرار أساسًا يحدد مداه لحظات بدئه وانتهائه متى يبدأ" ومتى ينتهى؟

كذلك يتعلق الزمن النصى باستشعار الزمن السينمائى، الذى يعطى للنص تقنياته فى ترتيب اللقطات الشعرية زمنيا، وفى المونتاج، وفى السيناريو الذى يعلق على الحدث أو يقدمه، كما يتبدى فى (مديح الظل العالى) خصوصًا.

وفى استشعار النصوص لعناصر الدراما من صراع وحوار وتأزم وتوتر، كما يبدو من شعر درويش فى دواوينه الأخيرة.

هكذا فإن النص الدرويشى، نص ثرى، لأنه يمنح قارئه خصوبة متسائلة منتجة، ولقد حاولنا هنا أن ننتج القصيدة الدرويشية من الوجهة الزمنية عبر الكشف عن جماليات هذه القصيدة زمنيا فى دلالتها وإيقاعاتها ومعجمها .

فإن كان رصدنا وتأويلنا هنا قد أسهب حينا وأوجز أحيانًا أخرى فإن ذلك من قبيل الهاجس المنهجى الذى حاولنا قدر الإمكان التفلت والروغان من صرامته والدخول إلى الزمن الإبداعى الرهيف الذى تطرحه قصيدة محمود درويش فى جموحها وطموحها، وإيناسها الجمالى إلى رعشة التذكر وأبدية المخيلة.

إشارات :

١- القصيدة تعبر عن مجاوزة الزمن، وكسر ترتيبه المعهود عبر العودة الأسطورية إلى الوطن الفلسطيني، راجع القصيدة في ديوان (أرى ما أريد) وقد اعتمدنا في هذه الدراسة دواوين محمود درويش الشعرية الصادرة له حتى العام ١٩٩٢ وهي كالتالي:-

(أ) ديوان محمود درويش ـ دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الثانية عشرة ١٩٨٧م.

ويضم تسعة دواوين هي: ـ أوراق الزيتون ـ عاشق من فلسطين- آخر الليل ـ العصافير تموت في الجليل ـ حبيبتي تنهض من نومها أحبك أولا أحبك ـ محاولة رقم ٧ ـ تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ـ أعراس.

(ب) مديح الظل العالي ـ دار العودة بيروت ـ الطبعة الثانية ١٩٨٤.

(جـ) حصار لمدائح البحر ـ دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الثانية ١٩٨٥.

(د) هي أغنية .. هي أغنية ـ دار الكلمة للنشر ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٨٦.

(هـ) ورد أقل ـ دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ الطبعة الأولى ١٩٨٦.

(و) أرى ما أريد ـ دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الثالثة ١٩٩٣.

(ز) أحد عشر كوكبا ـ دار الجديد ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٩٢.

٢- ونلاحظ ذلك على الأخص في دواوين الشاعر الأولى وتكراره لمفردات العودة والرجوع مثلا قصائده «في انتظار العائدين» و «الجسر» و «أغنيات إلى الوطن».

٣- اعتدال عثمان: أسئلة الثقافة ـ أسئلة القصيد في زمن المأساة الملهاة إبداع ـ العدد السابع والثامن يوليو/ أغسطس ١٩٩٠ ص.ص ٢٣ـ٢٧.

٤- مارتن هايدجر: في الفلسفة والشعر ـ ترجمة د. عثمان أمين الدار القومية ١٩٦٣ ص. ص ٨٥، ٨٦.

٥- أميرة مطر: دراسات في الفلسفة اليونانية: التأمل ـ الزمان ـ الوعي القاهرة ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٨٠ ص ١١٣.

٦- رمضان بسطاويسي محمد: الزمان الجمالي ـ قراءة في مفهوم الزمن في الفن والكتابة الإبداعية ـ جريدة «الرياض» السعودية ـ ملحق ثقافة اليوم ـ العدد ٩٥٣٧ ١٩٩٤/٨/٤.

٧- انظر في ذلك دراسة يمني طريف الخولي العميقة في عنوان: إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم ـ مجلة ألف ـ العدد التاسع ١٩٨٩ ـ ص١٤.

٨- غاستون باشلار: جدلية الزمن - ترجمة خليل أحمد خليل - ديوان المطبوعات - الجزائر - الطبعة الثانية ١٩٨٨ ص٥٠.

٩- انظر في ذلك: عباس حسن: النحو الوافي - الجزء الأول - دار المعارف الطبعة السادسة د. ت ص٥٧ ومابعدها.

١٠- السابق ص. ص ٦٤، ٦٥.

١١- أحمد طاهر حسنين: البعد الزمني في اللغة والأدب - مجلة ألف - الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد التاسع ١٩٨٩ ص. ص ٧٣ - ١٠١.

١٢- غاستون باشلار: جدلية الزمن ص ١٣٦.

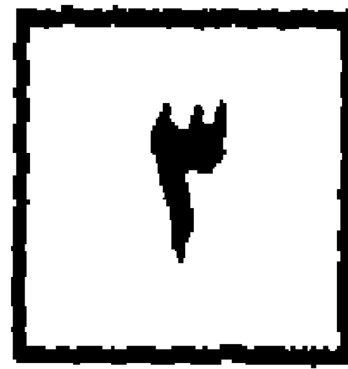
١٣- السابق ص ١٣٧.

١٤- عبدالرحمن بدوى: أرسطو في النفس - مطبعة النهضة - القاهرة ١٩٥٤ ص. ص ٦٨، ٦٩.

١٥- عاطف جودة نصر - الخيال مفهوماته ووظائفه - هيئة الكتاب المصرية الطبعة الأولى ١٩٨٤ ص ٤٩.

١٦- غاستون باشلار - جدلية الزمن ص٤٩.

* إشارة أخيرة: عند إحصائي لإيقاعات القصائد، لم أحص قصيدة (كلوا من رغيفي، اشربوا من نبيذي) ضمن قصائد ديوان (حصار لمدائح البحر) لأن الشاعر ضمها ضمن ديوانه (ورد أقل) والذى اعتبرته نصاً واحداً طويلاً ضمن هذا الرصد الإيقاعي.



رماد الأسئلة الخضراء

وحدات المعنى وإبداع النص

«وكثير من السؤال اشتياق
وكثير من رده .. تعليلُ»

أبو الطيب المتنبى

رماد الأسئلة الخضراء
وحدات المعنى وإبداع النص

.. ربما كان من الشائق أن تتحدد هوية اللغة من خلال دلالتها الوالجة فى نسق إبداعى ما، حيث تتجنس اللغة فى أطر عديدة من الأنماط الكتابية التى يزحم بها الفعل الإبداعى الإنسانى، ويتجلى هذا الفعل على أشده فى هذا الفن المدهش «الشعر». ففى الشعر يتم تخليق اللغة وتوليدها بانهيار مفرداتها التى تخلف ركامها الدلالى المألوف ليعاد بناؤها فى سياقات مغايرة تعضد من خلال الدخول فى إشاريات طريفة تكسوها كينونتها الواشية وترسخ إيحاءاتها، .

والشعر - وهذا كنهه - لا يتجلى فى مدلولات هذا النص أو ذاك أو فى رسالته التأثيرية فحسب، بل يتمظهر على الأخص فى أنساق دلالته وشعريتها، وفى وظيفتها فى إبداع النص.

من هنا سنحاول الاقتراب من ديوان «رماد الأسئلة الخضراء» للشاعر «محمد إبراهيم أبو سنة» حيث نروم استبيان أنساقه وشفراته والوقوف على معطياته الإبداعية الدالة وتحديد بنيته، وتتبع الخيط

---

* محمد إبراهيم أبو سنة: رماد الأسئلة الخضراء - دار الشروق - القاهرة - الطبعة الأولى ١٩٩٠.

التشعيرى الكامن فى نصوصه، متوسلين فى ذلك ببعض المقولات الوصفية والسيميولوجية فى تحليل النصوص واستبصارها.

مكاشفة اولية :

تتخذ الكتابة الشعرية عند أبى سنة - كما يتبدى من نتاجه الشعرى - تتخذ شكلا توسيطا يقف ما بين الفعل الشعرى فى الخمسينيات والستينيات بظواهره المختلفة والذى كانت تتخلله مسحة رومانسية - على حدتعبير أستاذنا عبدالقادر القط - وبين إنجازات النص الحداثى وأبرزها التعامل الجدى مع اللغة وتطويق النص بأطر رمزية ودرامية تتخاصر حوله لتضفى عليه أبعادها الإنسانية، وإذا كان هذا هو موقف الشاعر، فإن هاجسه الشعرى يحاول توظيف الإمكانات النصية المختلفة فى انماطها ومردوديتها المذهبية دون أن يخل ذلك برغبة الشاعر فى إضفاء الجو الرومانسى الحالم على قصائده وإبقاء النغمة الشجية سائلة بين سطورها، وتضفير ذلك فى ثلاثية «المبدع - النص - المتلقى» حيث إن قصائده لا تدعى الغموض المبهم، ولا تلج لأروقة الأحاجى والتعمية.

فى الإطار الدلالى:

يدور الديوان حول أربع وحدات مشكلة لبنية المعنى الشعرى وهذه الوحدات تتداخل فيما بينها تداخلا دلاليا يعطى للمتن الشعرى أبعادا رمزية وتساؤلات عدة، وتتبدى هذه الوحدات فى: تجربة الحب، وتجربة الزمن، وتجربة الذات، وتجربة الوطن، وتتسق هذه الوحدات فى مدار دلالى متقارب يرشح بدوال متقاربة، منبثة فى معظم

النصوص، فإذا كان المتن يحتوى على ستة عشر نصا، فإنها تتوزع على النحو التالى:

(أ) تجربة الحب: أسئلة خضراء - عاشقان - لحنان فى ليل أزرق.

(ب) تجربة الرمز: رحيل - خريفية - حصار - بقايا أساطير - النسور جسور من الدمع.

(جـ) تجربة الذات: وأدعو الذى لا يجيب - على حجر فى الجحيم - ليت قلبى اهتدى – قناع - جذور.

(د) تجربة الوطن: أيها السادة المذنبون - وحدنا والمغول.

وليس معنى هذا التوزيع أن هذه التجارب تدور فى مدارات منفصلة عن بعضها البعض ولكنها تتداخل وتتشابك عن طريق خيوط الرؤية التى ينسجها الشاعر فى نصوصه مستخدما عدة دوائر دلالية تتكرر فى هذه النصوص واشية بأن هذا الديوان ما هو إلا نص طويل وقد تعددت مقاطعه واتخذت شكل قصائد لها عناوين مختلفة، فسنرى من خلال تحليلنا للديوان أن تجربة الحب - على سبيل المثال - لا تقف عند العاشقين وحدهما، وإنما تدمج الواقع وتصهره عبر الاشتعال والحنين والتواصل، كما أن تجربة الرمز لا تخرج عن هذا الواقع وعن محاولة إماطة اللثام عن أقنعته ورصد حركيته الدرامية وإنتاجها فى رؤى إبداعية متشوفة ونامة.

ومن الواضح كذلك من التوزيع أن كم النصوص التى تدور فى تجربة الرمز يتفوق على التجارب الأخرى إذ تبلغ نحو ستة نصوص،،

ففى «رحيل» تقوم جدلية الترميز ما بين أربعة عناصر صورية ترسم مشهدا رمزيا تجريديا متكاملا من دلالات «الشراع ـ القلب ـ المناديل ـ البلاد».

وفى «خريفية» و «جسور من الدمع» يشكل دالا «الأسى والبكاء» رمزية النص من خلال استخدام وقائع ومنازلات تدل على هذا الأسى وهذا البكاء الذى يتبدى فى حركة المغيب «بقايا طواويس ـ سحاب تمزق ـ فهود تنازل أندادها ـ غزال فر من موته» وفى «حصار» يتجلى الرمز من خلال المواءمة بين تقنيات الشعر وتقنيات القص، فى نص شعرى قصصى، وفى «النسور» يتخذ الرمز جدلية الصراع بين القوى والضعيف من خلال وضع «الأرانب» الوديعة والتى تنتظر المصير المدجج بالموت فى حالة ترقب للنسور، والتى تعادل هذا الموت موضوعيا، وهى فى الآن ذاته تترقب موتها إذ «تعرف مصرعها، والعيون التى تترصدها والنصال التى تتعاقب خلف النصال» (النسور/ ص٦٦).

وتقترب تجربة الذات وأعنى بها أن الشاعر يستبطن ذاته من خلال مونولوج ذاتى داخلى يقترب جدا من تيار الوعى المعروف في القصة الحديثة، تقترب من تجربة الرمز فى كم نصوصها التى تبلغ خمسة نصوص، كما أن تجربتى الحب والوطن تمثل النصوص الخمسة المتبقية.

الصورة الشعرية وإبداع النص

سنحاول الآن الوقوف على فعالية الصورة الشعرية فى تكوين النصوص فى هذا الديوان حيث تتآخى لتعضيد وتحفيز البنية

الشعرية مستخدمة الدوال المتباعدة/ المتقاربة فى آن منحرفة بها عن الخط الأفقى المحايد للغة، مكونة الكلامات الخاصة بالشاعر حيث تتخذ الفاعلية الدلالية للكلمات كينونتها داخل النص الشعرى بتخليها عن مناخاتها السابقة وهجرتها من مياسم معرفية إلى مواسم دلالية ورمزية أخرى تستمد منها حيويتها وتجليها المترسب فى قاع النص والمتمدد فى نسيجه، إذ يمسك الشاعر بناصية هذه الكلمات ويجردها من محمولاتها الدلالية المألوف للأشياء والترابطات والتداعيات التى تثيرها فى النفس ثم إعادة تركيب له، نبعا غريبا لعلاقات جديدة، طرية، غضة، لم نألفها فى تطلعنا اليومى للأشياء».

إن الصورة الشعرية، كما تتبدى فى الديوان، تتكون من خلال عدة سياقات ودوائر دلالية تشكلها عدة دوال «البحر - الصحراء - الزمان - السماء - الحب - النار» وسنقتطف من الديوان بعض المشاهد التصويرية المتقاربة لكى نقف على طبيعة الصورة الشعرية وكيفية تراكبها، وتتلاقى هذه المشاهد فى تجربة الحب ووصف العلاقة ما بين (هو) و (هى):-

١- نفرت كغزاله

فى ثوب يشتعل على كتفيها جمرا

تنهمر غلاله

عند الساقين فيرتفع الموج

على ساحلها الأزرق

ينبوع أخضر

يتلألأ وسط الغابات الحمراء

ظمئ يقتلنى ويداها

.. ترتفعان على أفق من ماء. (أسئلة خضراء ص٨)

٢ - تباعدا.. تراشقا

تكسر القنديل فى خديهما

وغاب بحر أزرق فى ليله

آب النهار، مظلما. (عاشقان ص٢٤)

٣ - ليل ازرق

وبقايا اجنحة تخفق

فى أغنية حائرة

فوق الموج الملتاع

امرأة وشعاع

يتهادى نحوى..

نجمان اشتعلا فى عينيها. (الحنان فى ليل أزرق ص٣٠)

٤ - وكانت بكما قيل عنها

كيانا من المرمر المشتعل

ونوعا عصيا من الغجر الجامحات

وكم من رجال على بابها

يظماون ولايرتوون (بقايا اساطير ص٥٦)

٥- عيون العذارى يجئن

.. من النهر

يملأن منك الجرار

ويسقين من شفتيك حريق العناق (جذور ص٩٦)

من البين فى هذه المشاهد أن توصيف تجربة الحب يدور بين ضدية دالى (الماء - النار) حيث تشتعل التجربة العاطفية ولا يطفئها سوى ماء الوصوال، أى أن التجربة فى دلالتها ترتكز على الصراع والتوتر المحبب، وتتخذ الثنائية الضدية إطارا لها، الماء فى مقابل النار، مما يعطى حركية درامية للصورة الشعرية وبالتالى تتكامل للوجود بمتضاداته بين الاشتعال والانطفاء وتتخذ هذه الحركية خطا واحدا حسيا يتم فيه انتقال الصور الشعرية من المحسوس إلى المحسوس، مع نفى المعقول والخيال.. ففى المشاهد السابقة نرى هذه الدلالات:-

دلالات النار: يشتعل - جمرا - القنديل - (امرأة) شعاع - (نجمان اشتعلا - (المرمر) المشتعل - حريق العناق.

دلالات الماء: الموج - بحر أزرق - بحر أزرق - الموج (الملتاع) - يظماون ولا يرتوون - النهر - يملأن الجرار - يسقين.

هكذا فإن تكوين الصورة الشعرية فى تجربة الحب، ترتكز على الثنائيات الضدية (النار - الماء ودلالاتهما) والواقع أن تجربة الحب بالذات تنطوى على صراع دائم بين الحبيب والحبيبة المتمنعة، ولا تتخلى هذه الصور أيضا عن ذكر طرفى الصراع الجميل (الرجل / المرأة).

ففى مشهد (١) تبدأ صورة المرأة بالفعل (نفرت) وتشبيهها بالتشبيه الموروث (غزالة) لكنها ترتدى ثوبا، ويمتد التوصيف إلى أن يصل إلى (الرجل) الذى يقتله ظمؤه.

وفى (٢) تحتدم العلاقة بينهما بين المد و الجذب، بين التباعد والتراشق مما يدل على حضورهما معا. وفى (٣) يأتى ذكر المرأة مع الشعاع (امرأة وشعاع) وحين تقترب فى حركة وئيدة، أيضا، (يتهادى من عينيها – أمام الرجل - نجمان مشتعلان).

وفى (٤) تتاطر العلاقة بالبعد الشبقى، حيث تشتعل التجربة إلى درجة (الجموح) وتستمر حركة الظمأ والارتواء على أشدها، إذ تأخذ شكل الصيرورة والاستمرارية (لاحظ الفعلين المضارعين: يظمأون ولا يرتوون).

وفى (٥) يغيب الرجل عن عيون (العذارى) ولكنه يترك اثره، إذ تهرب العذارى من النهر لتملأ جرارها من حريق (العناق).

توصلنا إذن إلى أن هذى الصور التى تصور تجربة الحب تحكمها ثنائيات دلالية هى (المرأة - الرجل، الماء - النار) ومن الممكن أن تتم المبادلة والتراسل بين هذه الثنائيات فتكون (الرجل - الماء، النار/ المرأة - المرأة/ النار - الماء...الخ).

ومن الملحوظ أن (هى) تستأثر على أكبر كم من التوصيف (ثوبها - كتفيها يديها - خديها عينيها - كيانها) (راجع المشاهد)، وهذا تقليد موروث متواتر فى الشعر العربى قديمه وحديثه.

ولكن كيف يتم إنتاج هذه الصور الشعرية؟

من يطالع هذه المشاهد النصية/ التصويرية ير أن تكوين الصورة الشعرية يقوم على عدة تقنيات من الأنماط البلاغية المختلفة تمثل الاستعارة والثنائيات الضدية المتكاملة جل جوهرها، إذ تنتقل العبارة بهذه التقنيات من نثريتها المفرطة إلى منطقة الشعر حيث تنحرف عن المسار اللغوى التوصيلى/ الإعلامى، كما يلاحظ أن حروف الجر - بدلالاتها الظرفية والابتدائية والتجاوزية، تنبث إلى جانب الأسماء والأفعال، رابطة بين الجمل الفعلية والاسمية إذ نلاحظ تكرارها بكثرة ليس فى هذه المشاهد فحسب بل امتداد الديوان برمته، وأغلبها يتمحور حول حروف (فى - من - على).

إن التقنيات الفنية السابقة والتى يسميها كمال أبو ديب بالفجوة: مسافة توتر فى كتابه «فى الشعرية» مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٧، تبرز فى هذه المشاهد فى إطار بنيتين قصصية وغنائية، فالبنية القصصية فى هذه المشاهد تتعلق بالوصف، فى حين تتعلق البنية الغنائية بالدخول فى جحيم التجربة ودراميتها، وكمثال على ذلك سنقف مع المشهد (١) وقفة تحليلية، فأول مايبدو هنا فى بدايته هو هذا التشبيه المألوف فى الموروث الشعرى العربى (نفرت

كغزالة) تشبيه المرأة بالغزالة واستعارة الفعل (نفر) لها، ولكن هذه الغزالة تكتسى بثوب مشتعل، وهنا تنتقل الصورة من التشبيه إلى الاستعارة ثم إلى التشبيه، بتشبيه الثوب بالجمر فى حمرته:

(نفرت كغزاله

فى ثوب يشتعل على كتفيها جمرا)

ثم تبدأ الحركة الثانية بتوصيف هذا الثوب، فيشبه جزءا منه (غلالة) بحركة الانهار فى استعارة تصريحية:

(تنهمر غلالة

عند الساقين فيرتفع الموج

على ساحلها الأزرق)

ويشبه الغلالة فى انهمارها بارتفاع الموج، ويشبه الساقين بالساحل الأزرق وهو من دلالات البحر، ثم يتعمق فى التوصيف النهائى فى الحركة الثالثة ويأتى هكذا:-

الغلالة = ينبوع اخضر

الثوب = الغابات الحمراء

(ينبوع اخضر

يتلألأ وسط الغابات الحمراء)

ثم فى الحركة الختامية، يصور حالته إزاء ذلك كله، إذ يقتله ظمؤه وحنينه الذى يريد أن يتشوف ويستكشف، وتأتى الحركة متخذة شكل

المفارقة الحادة بين الظمأ - وأفق الماء، والذى لا يستطيع أن يقترب منه:

(ظمئى يقتلنى ويداها..

ترتفعان على أفق من ماء)

من الجلى إذن أن تكوين الصورة فى هذا المشهد يرتكز على الانتقالات الحسية، وبالتعمق فى توصيف الشئ وتتبعه ورصده وسرده فى بنية قصصية تعضدها البنية الغنائية - حيث يتم إنتاج النص برمته - ولكن فى دوال متقاربة، ولو أخذت شكل التضاد، فالدال فى سياقه يستدعى شيئين: دلالاته القريبة المترادفة معه، ودلالاته المتضادة ويستطيع المبدع خلال إنتاج نصه أن ينتقى من الدوال المختلفة ما يروق لنصه وما يحفز بنيته بتوزيعها على صور النص وأبنيته الدالة، حيث يستطيع آنئذ أن يكسر ما تبلور عند الآخرين من إسقاطات وتوليدات دلالية على دال ما، ويعيد تخليق هذا الدال طبقا لرؤيته وصنعته، والمدهش فى هذا التخليق الجديد للدال أن الأجنة المعرفية له لا تموت كلها وإنما تظل باقية فى الخلفية الإدراكية للمتلقى الذى يعاين النص الشعرى ويقيم علائق تحاورية تواشجية بين الدوال تستكنه تمظهرها وتجليها الواشى بالتعدد الدلالى والامتداد التصويرى الذى يتخاصر حول السياقات الواقعية خارج النص.

هكذا فإن ما سقناه من مشاهد يعطينا انطباعا أوليا بتكوين النص الشعرى عند «محمد إبراهيم أبو سنة» ويفتح لنا وصيداً دلاليا لاستكشافه ورصد شعريته وأنساقها المتميزة.

٤

من أبعاد الصورة الشعرية
البنية والدلالة

«وقال لى: المعرفة لسان الفردانية، إذا نطق
محا ما سواه، وإذا صمت محا ما تعرف»

«محمد بن عبدالجبار النفرى»

من أبعاد الصورة الشعرية

البنية والدلالة

.. يمتد التحليل البنيوى للصورة الشعرية بدءًا من وجودها الفيزيقى المعاين - والذى تتألفه مجموعة من الدوال والمدلولات تحتدم فيما بينها احتدامًا إبداعيا يتمخض عن تيمات قصائديّة تتجاور فيما بينها دلاليا - إلى استكناه أبعاد دلالتها بعناصرها وتحولاتها الفارقة/ المؤتلفة فى آن.. وتنضوى الإجراءات التحليلية والتى تتمثل فى فك شفرات النص ووصفه وتحليل جزئياته على كل المستويات الصوتية والنحوية والمعجمية والدلالية والرمزية - تنضوى تحت نسق منهاجى يهدف إلى كشف النص وإضاءته حتى يبوح بإمكاناته ويفرز طاقاته الكامنة فى ذاكرته الواعية واللاواعية أيضا، أو بمعنى آخر فيما يتمثل فى النص وما فى الميتا - نص (ما وراء النص) مما يمكننا من استشراف بنية المعنى الشعرى والتحليق فى آفاقها.

والصورة الشعرية كما يقول د.صلاح فضل «ليست حليًا زائفة، بل إنها جوهر فن الشعر فهى التى تحرر الطاقة الشعرية الكامنة فى العالم، والتى يحتفظ بها النثر أثيرة لديه»(١) وتحليلنا هنا سينصب على الكشف عن مظاهر هذا التحرر للطاقة الشعرية بخصائصها

المختلفة ووظائفها الدالة ونتناول ـ تمثيلاً ـ نصًا للشاعر حسن فتح الباب هو «أمسية الشتات البهيج» لما سمح به هذا النص من إجراء لبعض الاشتغالات التحليلية التى تركز على النص من حيث كيفية تركيبه ومن حيث إبداع دلالته وإنتاج صوره الشعرية وتوليدها..

* مقطع أول:ـ

أسافر فى خلجات العيون المضيفات،

فى رفة الطير تحت الغمام، وهمس البحيرات،

فى خصل الشمس منسدلات سنابل،

شعر الصبايا جداول،

فى ضحكات الطفولة، ترنيمة الناى فى المنحنى

وفى لغة الكائنات الخفية،

فى ضجة العشق بين الميادين والشرفات

وبين الحدائق والنهر

فى المدن الحالمات الرخيّة فى الليل

طفلاً يعيدُ بناء قصيدته فوق بحر الرمال

هنا مقطع يتقاطر بعد البداية لا مقطع للختام

هنا قبضة من حصى

حفنة من قواقع، عشب مياه

لعلى أجمع هذا الشتات البهيج

فترتسم الصورة الغائمة..

فى هذا المقطع من القصيدة يلج الشاعر قصيدته أو تلجه من باب الوصف لمشاهد صورية تمتاح من نبع دلالى واحد يتبدى فى إيثار صورة حسية ومعنوية حميمة تشكل المعنى الشعرى تشكيلا جماليا، وإن النبع الدلالى هنا ليحكمه فعلان (أسافر - أجمع) وما بينهما تترى الصورة الشعرية.. فهى هنا صورة ممتدة، وهى تتشكل من صور صغيرة - ميثيمات شعرية - وهذا التشكل الصورى قائم بين مضارعين، والفعل حدث، أو حركة، الحركة هنا فى الفعلين غير جامدة أو مقيدة، فالفعل هنا لا ينقطع، بل يتواتر (السفر) يؤدى إلى (الجمع) وفى الصور الشعرية الواقعة ما بين الفعلين (أسافر - أجمع) وهما فعلان حركيان تنعدم الأفعال المضارعة بينهما عدا وجود فعلىْ (يعيد - يتقاطر) أى انعدام الحركية وثبات المشهد الموصوف والصور المعانية، لكن الشاعر يفجأنا ويستعيض عن هذه الأفعال المضارعة بجمل يجتلبها، برغم خلوها من أفعال المضارعة إلا أنها متحركة دلاليًا.

فبداية المقطع: أسافر فى خلجات العيون (المضيفات) نلاحظ حركية المضايفة هنا، أيضا فى (رفة الطير)، (همس البحيرات) (خصل الشمس - منسدلات) (شعر الصبايا - جداول) (ضحكات - الطفولة) - ترنيمة الناى - ضجة العشق - المدن الحالمات الرخية (طفلا يعيد - مقطع يتقاطر) وفعلا (يعيد - يتقاطر) يمثلان حركية جزئية تنصهر مع الحركيات الأخرى لتشكيل الصورة الشعرية، هما فعلان

غير أساسيين فى المقطع، فعلان ثانويان ينحصر دورهما فى إضافة هذه الحركية الجزئية فحسب، فالوصف المشهدى هنا ليس ثابتا، تتحرك الصورة فى نسق متوحد، هذا من جهة الوصف وحركية الصورة، أما تشكيل الصورة الشعرية هنا فهو يعتمد على اصطفاء محور فنى معين هو المحور السياقى/ التركيبى من ناحية، والذى تتراصف فيه الكلمات والجمل فى خط أفقى، وأكثر ما يتبدى فى فعل «القص» ومن ناحية ثانية على الاستعانة بتقنيات المحور الاستبدالى والذى هو من طبيعة الشعرية، والمحور السياقى - التركيبى يقوم على التعاقب - تعاقب الدوال وتعاقب الجمل، أى سرد العناصر الشعرية تعاقبيا، أما المحور الاستبدالى فهو جوهر الشعرية ويتحقق فى عناصر تقنية كمال أبو ديب: «فجوة - مسافة توتر»(٢) والتى ينضوى تحتها الانتهاك، والانحراف، والإقحام، والمفارقة الضدية، واللبس والتشابك الدلالى، إلى آخر هذه التقنيات التى تستحضر جوهر الشعر والتى من دونها لا تتحقق الشعرية. والشاعر هنا يسرد صوره مستخدمًا حرف الجر (فى) الذى يشير إلى المكان، فالشاعر هنا يدخل (متنقلا) مسافرا من مكان لآخر (فى خلجات العيون، رفة الطير، خصل الشعر..(الخ) وتكرار حرف (فى) هنا تكرار ينمى بتتابعه حركية الصورة وحركية النص وانتقاله (الشاعر) من مكان لآخر إلى أن يصل إلى (المدن الحالمات) وحرف (فى) هنا يحتمل ثلاثة أوجه: الظرفية، والابتداء، والانتهاء، تغيرت دلالته هنا بحيث أصبح يتضمن معنى (من - إلى) أيضا والأماكن التى تؤدى إلى المدن الحالمات ليست أماكن معيشية (بيت - دار - أرض) بل هى أكوان

خاصة بالشاعر ينتقل منها بعد إيلافه لها وإيلافها له، وهي أكوان صغيرة، جمالية، رومانسية ، تستحيل المعيشة فيها واقعيا، لكنها ممكنة شعريا، وهذا في رأيي هو الغاية من التعبير الشعري، إذ إن الشاعر هو الذي يستطيع جعل ما هو غير مألوف ـ بل ومستحيل ـ مألوفا ممكنا.

وهنا تمتد في الصور الشعرية الاستعارات الموحية التي تخلف نظاما ترميزيا ومناطق شعرية عالية التوتر، لا نستطيع أن نغض الطرف عنها بل نحاول أن نفك أحجبتها وشفراتها.. ففي الصورة السابقة نرى الشاعر يقصد إلى ما يمكن تسميته بتراسل الكلمات أي إحلال (كلمة دال) مع كلمة أخرى (دال آخر) لا توائمها على المستوى العقلي (الوضعي) لكن توائمها شعوريا، كمثال:- خلجات العيون ـ أي أعماق العيون: الاستعارة هنا مركزة ومنتقاة بدقة، فكلمة (خلجات) ترتبط بمكونات النفس، يقال: (خلجات النفس) لكن الشاعر كسر هذا الارتباط، وقرن هذا الدال (خلجات) بدال آخر مغاير له (واضح ـ حسي) هو «العيون» التي تقوم بالمضايفة، فهناك انتقال من المعنوي إلى الحسي إلى الحسي المعنوي، هذا الانتقال يخلق مظهراً متحركًا ويساهم في إبداع الصورة الشعرية وتشكلها في نسقها الفني.

* مقطع ثان:

أنسّقُ إكليل زهر ليرتد لي وردة واحدهْ

وأخشى عليك رذاذ المرايا

فأنقّي الشوائب عنها بأهداب جفني

وأحياك حتى أعانق وهمى، وحلمى
وأسترجع الطفل والأغنيةْ
أشكل من مفردات الشتات الجميل
إطارًا لصورتك النائيةْ
وأرسم عينيك تبتسمان
عناقيد شعرك أغفتْ على كتفىَ
يديك تلفّان وجهى، تضيئان روحى
وبين ذراعىَ تنمو براعم غصنك
أرسم رقصتك الحانيةْ
عبيرك فى غبش الأمسيات، ابتهالاً لعينيك والفجر
رعشتك المشرئبّة عند اندلاع السهاد
وتنهيدة الضوء، هذا السناء المثير
أوشّيه فى الصورة المشتهاة، أراعيه حتى الشعاع الأخير.

تتنامى الصورة الشعرية هنا فى إطار تبنْينٍ دلالىٍّ لمحورية الشعرية لتتساوق مع المقطع السابق من جهة والمقاطع التالية من جهة ثانية.

فى هذا المقطع نرى الفاعل الدلالى (الشاعر) هو الذى يتحرك بصورته، هو الذى يشكلها ويخلقها، يقف هو على شفا تكوين

الصورة بفعل / بحدث: (أنسق - أخشى - أنقى - أحيا - استرجع - أشكل - أرسم - أوشى - أراعى) والفاعل/ الشاعر يستتر حيث يتمكن من خلق الصورة وامتدادها الحر (باستتاره)وبرسم برنامجه البنائى الدلالى فى نسق جمالى، وهكذا تترى الصور الشعرية مشكّلة لوحة فنية تعبيرية مما يسمح بموقعها فى نظام متدرج متتابع:

أنسق ←―――― إكليل زهر (لون - رائحة)

أخشى ←―――― رذاذ المرايا (انعكاس)

أنقى ←―――― الشوائب (نقاء)

أحيا ←―――― أعانق وهمى وحلمى (توحد) / أشكل مفردات (تكوّن)

أوشى ←―――― فى الصورة المشتهاة (شبق)

أراعى ←―――― حتى الشعاع الأخير (ديمومة - ختام)

فتشكيل بنية الصورة هنا يتنامى تدريجيًا حتى يكتمل المقطع/ اللوحة - مكوّنًا وجهًا ثانيا للمقطع السابق/ صدى له، حيث يكوّنان معًا وجهين لصورة واحدة هى الدخول فى الحالة الجمالية لبنية تشكيله، وكأننا فى هذا المقطع بإزاء فنان الأرابيسك الذى يشكّل لوحته (زخرفته) بتوزيع مساحاته اللونية - الزخرفية فى نسق متدرج فى زوايا لوحته أو نقشه فى وحدات مكررة حتى ينتظمها شكلها النهائى الدال، فثمة انتظام للتشكيل الصورى البنائى - حيث يمتزج

الحسي والعقلي في توحد دلالي بين، في دلالات متنوعة، في نسق ينضوي تحت البناء التشكيلي للصورة، فالصورة الشعرية تنحل إلى صور جزئية وهذه الصور نفسها تكون مكبّرة في شكل لوحة - الصورة هنا مركبة، والتركيب - الصورة يختزن مستويات من الدلالة يستدعي بعضها الآخر وتنتشر في حضورها انتشارًا لا متواليا بل دائريا واسعًا يطول في اتساعه عالمًا غنيًا من الذاكرات والرؤى والأحاسيس المتداخلة المعقدة في تداخلها، والغنية في تعقدها، والملامسة في هذا التداخل والتعقد والغنى، واقعنا الاجتماعي في تعقده وتداخله وغناه(٣) وهذا التمظهر التشكيلي الفيزيقي لسطح الصورة الشعرية يبلوره الشاعر في صياغة جمالية تمتاح من معجم جمالي:-

(العيون الباسمة - عناقيد الشعر الغافية - اليدان تلفان الوجه - تضيئان الروح - تنمو براعم - الغصون - الرقصة الحانية - العبير - السهاد - تنهيدة الضوء - السنا الندىّ..)

فنحن هنا بإزاء «تراسل الحواس» برمزيتها التي تبدع الصور و «تُشعْرنُ» دلالتها، ويتبدى في هذا المقطع نظام الترميز الذي ترتكز عليه اللغة الشعرية. وهنا يأتي متبنيًا تقنية فنية تنتمي في مردوديتها إلى المذهب الرمزي عند عدد من شعراء أوروبا في القرن التاسع عشر كشارل بودلير ومالارميه ورامبو وغيرهم .

كما ترتد إلى الإرهاصات الأولية لهذه النزعة الرمزية في تراسل الحواس عند الشعراء الوجدانيين(٤) والرمزيين العرب، حيث شاع هذا النمط التقني في أشعارهم وأصبح بمثابة النقلة الأولى نحو

الشعرية واستحضار صورها الفنية.. كقولهم (الشفق الباكى - القمر المندّى - الضوء العبق - شفاه باطشة - شفاه رائية - عيون ضاحكة) إلى آخر هذه الصور الرمزية البسيطة التى تصير فيها المشمومات مسموعات والمسموعات مرئيات، وهكذا تتراسل الحواس والكلمات، فتخلق نوعًا من التوتر الشعرى الإبداعى، والشاعر هنا ينسق قصيدته بهذا المعطى التقنى الرمزى، ويشكلها - كما قلت - تشكيلا أرابيسكيًا.

يقترب المقطعان الأول والثانى من بعضهما البعض، بحيث يشكلان معًا عالمًا جماليا ودلاليا واحدًا، المقطع الأول يمثل (الخارج) - المقطع الثانى يمثل (الداخل) بمعنى آخر: إن الأشياء الحميمة التى تراوده أيضا.. (مظاهر عاطفية)/ داخلية. فاندماج المظهر الخارجى، بالمظهر الداخلى إلى درجة التوحد، حيث نرى تطابق الدلالات المختلفة - تقريبا - فى دائرتين مشكّلتين (دائرة الخصب ودائرة الحنين) وهذا التوحد شكل من أشكال تبنين الصورة الشعرية وتشكيلها، حيث يصبح الخارج/ الداخل عالمًا موحدًا وكأننا هنا بإزاء بنيتين بنية قصصية تسرد للعالم/ الخارج، وبنية غنائية توحى بالعالم/ الداخل «وإنتاج الدلالة الأدبية يقوم على الصراع بين البنية القصصية والغنائية على اعتبار أن البنية القصصية تعتمد على المحور السياقى وأن البنية الغنائية تعتمد على المحور الاستبدالى»[٥] فهذا الصراع يولد الحركية والتنامى للصورة الشعرية، ويولد نوعًا من الحوار الإبداعى بين المعطيات الخارجية والداخلية مما يتمخض عنه رؤية للعالم يرسمها الشاعر هنا من خلال إيلافه دلالات حميمة خاصة به يقفو بها

حساسيته الشعرية ولغته الكامنة فى جوهر نصه الإبداعى، ومرجعيتها الواقعة فى الوجود المادى، و«الصورة الأدبية تبدأ من الواقع وتستمد منه، ولكنها لا تبقى من هذا الواقع إلا على مفرداته أو بعضها، وهذه المفردات بدورها تعتبر بالنسبة إلى الفنان بمثابة المواد الغفل، يقوم بالحذف منها أو الإضافة إليها، كما يقوم بتنظيمها فى إطار جديد لا ينسخ الواقع ولا يحاكيه، وفى ظل الإطار الجديد، قد تنتقل الأشياء من حدودها الزمنية والمكانية فيما يشبه الرؤيا»(٦).

* مقطع ثالث:-

يقود خطانا الحنين إلينا، إلى المهد،

برد المقاهى على «المتوسط»

عرى المياه التى راودتنا

ورائحة البحر خلف الملاهى النشاوى بعطر نبات الشمال

عيون المها والرصافة والجسر تمضى..

وتصخب ريح الشمال

ويفتح باب لقلبى على موج بحر الشمال

ويمتزجان، فتصغى مدينته للخطى الراقصات

على وقع ماض بعيد

تجسدَ حوريةً تحتوينى بنيران «دانتى»

فأحنو عليها بغفران «شيخ المعرة»

أقرأ فيها تواريخ كل الحضارات

أسمع رجْع قيودى، حنينى إلى الجاهلية..

حين يحار الجوابُ، وحين تغاضبنى بالعتاب،

وأنكر فيها التحدى، فترتدُ دامعةً فوق خدّى

وتقهرنى بالبكاء..

فأكتم عنها ارتيابى، وأخفى دمى وانتمائى

وأرتد مزدردًا كبريائى

يقودنا تحليل هذا المقطع ـ بدئيا ـ إلى تبيان أمرين فنييْن يندغمان فى بنية الصورة فيثريانها دلاليا، أولهما: التكرار: حيث تتكرر الفونيمات، وتتكرر الدوال فى نسق منتظم ـ أو غير منتظم ـ ليحقق به الشاعر هدفًا أسلوبيا ـ تعبيريا دلاليا معينا، يبغى توصيله للمتلقى، وللتكرار أنماطه المتعددة كتكرار فونيم، أو دال معين، أو تكرار لموتيفة إيقاعية معينة حسب ما يبغيه المبدع فى عمله الفنى، وثانيهما: التداخل النصى أو «التناص» وهو «إلصاق» نص ما (موروث غالبًا) فى سطح النص المبدع، حيث يقتبس الشاعر هذا النص بما له من دلالات رمزية وأبعاد سسيو ـ ثقافية ويضمّنه نصه الإبداعى ويحمّله بتراكم صورى طريف يستولد منه دلالات جديدة لم يكن يحملها هذا النص المقتبس من قبل، وكالمقطعين السابقين، أول ما نلاحظه بداهة هو انتظام الصورة الشعرية وتأخرها بعد الأفعال المضارعة المتعددة

والشاعر هنا يقسم أفعاله المضارعة قسمين: أفعال ذات حركية/ ساكنة - إذا جاز التعبير - وأفعال متحركة.

فالنمط الأول لا يصبح الشاعر/ الفاعل، بل هو متلقى هذا الفعل: -

- الحنين (يقود)، المياه (تراود) - عيون المها.. (تمضى).. الخ، وفى النمط الثانى نرى أن الشاعر هو صانع الحدث: -

أحنو (عليها بغفران شيخ المعرة) - أقرأ - أسمع - أنكر.. الخ، وبين هذه الأفعال يسبح نمط ثالث حسب السياق، نمط (حالى) حين يحار الجواب: (حيرة) حين تغاضبنى بالعتاب: (غضب) - ترتد دامعة فوق خدى: (ارتداد).. الخ.

فالأفعال هنا تتوزع بين عالمين دلاليين أيضا، عالم الخارج وعالم الداخل فالنمط الأول: عالم الخارج - مظاهر الطبيعة، والنمط الثانى: عالم الداخل - مظاهر نفسية الشاعر، ويأتى النمط الثالث تبيانًا للحالة التى تدهش الشاعر وتراوده ما بين الحيرة والغضب والارتداد والقهر والبكاء..

وبهذا المقطع ومردوديته فى المقطعين السابقين يمكننا تحديد رؤية الشاعر للعالم - حيث إنه يصور هذا العالم تصويرًا جماليًا، فهو يغض الطرف عما فى الواقع من قبح، يريد أن يرى الأشياء فى بكارتها، وعذريتها، غير أن الواقع بدراميته يحاصره ويأبى إلا أن يفض عذرية الأشياء ونضارتها، مما استتبع هذا الصدى القلق لدى الشاعر (الحيرة - الغضب - البكاء) وحدا به إلى القول: «فأكتم عنها ارتيابى، وأخفى دمى وانتمائى، وأرتد مزدردًا كبريائى».

فالمقاطع هنا متشابكة، الأول يؤدى إلى الثانى إلى الثالث، وكأنه عالم دلالى واحد يفصّل الشاعر بنيته بوساطة القصيدة دون أن يخل بتماسكه ونسيجه وشبكة علاقاته.. وترتكز بنية الصورة الشعرية فى هذا المقطع الثالث على نمطى: التكرار والتناص، فهو يكرر دوال معينة تومىء إلى دال واحد، دال مكانى هو (البحر المتوسط) وهو ما يمكن تسميته بـ الانتشار أو «التشعب» وهى تقنية فنية تتكون من طمس دال أحد المدلولات المعطاة لكن ليس لإحلال آخر محله مهما كان بعده عن الأول، بل لإحلال سلسلة من الدلالات تتطور بطريقة المجاز المرسل وتنتهى بأن تطوق الدال الغائب متتبعة مدارًا حوله، مدارًا يمكننا من قراءته استنتاج الدال(٧). ويمكن على مستوى العلاقة أن نوضح الانتشار بالطريقة التالية: فمجموعة الدوال التى تومىء إلى «المتوسط» هى: -

- المياه/ رائحة البحر/ بنات الشمال/ موج بحر الشمال/ ريح الشمال = الشمال + البحر.

- دانتى/ غفران شيخ المعرة/ تواريخ كل الحضارات = شخصيات وحضارات متوسطية والتكرار هنا له دلالته - التى استعملت هذه التقنية - دلالته التى تومىء إلى مكان حميمى للشاعر، تدور فيه «أمسية الشتات البهيج» من خلال هذا المستهل الجمالى فى المقطعين الأول والثانى ثم الدخول إلى العالم الحميمى فى المقطع الثالث، والإلحاح على (بحر الشمال - بنات الشمال - ريح الشمال) الذى يمثل محاولة للاقتراب من المزج بين الحضارتين العربية والغربية - شعريا - فالصلة بينهما قديمة منذ قبل الميلاد، حيث تولدت الحضارات على شاطىء المتوسط، كما يمد الشاعر بصره إلى الحضارة العربية

بالإشارة إلى دوال لها محمولاتها التاريخية الرمزية - عيون المها والرصافة والجسر فى (العراق) والحنين إلى الجاهلية (جزيرة العرب) خصوصًا. ويتجلى هذا التوحد والامتزاج فى هذه الصورة التى يتبدى فيها «التناص» فى قوله: «على وقع ماضٍ بعيد.. تجسّد حورية تحتوينى بنيران دانتى - فأحنو عليها بغفران شيخ المعرة» ثمة مقابلة فى هذه الصورة التناصية التى صاغها الشاعر صياغة طريفة: -

(ا) فالماضى البعيد (يتجسد) = حورية.

(ب) الحورية (تحتوينى بنيران دانتى).

والشاعر هنا يشير إلى (الكوميديا الإلهية) لشاعر إيطاليا (دانتى اليجيرى) حيث تعرج حبيبته (بياتريس) إلى السماء، وحيث يعرج هو - فى هذه الملحمة الخيالية - ويصور العالم (العلوى - الأخروى) ويصور الجنة والنار متأثرًا فى ذلك بالثقافة الإسلامية خاصة رسالة الغفران للمعرى.

(ج) فأحنو عليها بغفران شيخ المعرة - إشارة إلى الرسالة التى ألفها أبو العلاء، والتى يصور فيها العالم الآخر أيضًا، فالمقابلة هنا بين نيران دانتى وغفران شيخ المعرة (أبو العلاء)، فالشاعر هنا يحقق أمرين فى بناء الصورة: -

(ا) التناص - بإشارته إلى شخصيتين أدبيتين وإلى إبداعهما الفنى.

(ب) المقابلة بين هذين العملين.

وحقق أيضًا - على المستوى الدلالي - الهاجس التوحدى الامتراجي بين الحضارتين وثمة تآزر صوتي في هذا المقطع يتبدى في تكراره دالاً معينا هو (الشمال) ثم في القوافي الداخلية العفوية: التحدى/ خدى - انتمائى/ كبريائى.. الخ

وهو ما يحقق جناسًا موسيقيا داخل بنية الصورة أولا وداخل بنية المقطع ثانيا، وكأن النص هنا ينسج ذاته نسيجا إبداعيا موسيقيا يغرى بمحاولة استكناه هذا النسيج ومعاينة لحمته وسداه وكشف الميتا - لغة الكامنة وراء هذا النص - وكلمة (نص) كما يرى رولان بارت تعنى النسيج ولكن - كما يقول - : بينما أعتبر دائما هذا النسيج على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقى) ويختفى بهذا القدر أو ذاك فإننا نشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التى ترى أن النص يصنع ذاته ويعتمل ما فى ذاته عبر تشابك دائم: تنفك الذات وسط هذا النسيج ضائعة فيه(٨).

* مقطع رابع:

أجمع هذا الشتات

وأمزج ألوانه فى إناء حرير حجره

لأسكت ريح الضجرْ

أقارب ما بين نجمى وشمسك عند مغيب القمرْ

لتبسم لى الصورة النائيةْ

ويبقى لى الظل والموج مصطبغاً بالوداع

ووَمْض النوارس خلف الشراع

وزينتك اغرورقت بالسهرْ

لياليِ.. حان السفرْ

فى هذا المقطع قبل الأخير من القصيدة. يكرر الشاعر قوله:

«أجمع هذا الشتات» وهو القول الذى ختم به المقطع الأول - بيد أننا نلاحظ بداهة أن الشاعر فى هذا المقطع حذف الصفة (البهيج) التى وردت فى المقطع الأول والصفة (الجميل) التى وردتْ فى المقطع الثانى، فلم يصبح هذا الشتات بهيجًا - جميلاً بل تحول إلى شتات من نوع مغاير، مقابل لشتات المقطعين الأول والثانى البهيجين الجميلين، وكأن القصيدة فى مقاطعها المتعددة (مقابلة جمالية) مكبرة بوساطة هذه الدلالات المحملة بالرموز الاستاطيقية التى تتبنْينُ فى شكل صورة شعرية متآلفة فى الظاهر، لكنها على المستوى العميق تحمل معنى التنافر والتضاد والتقابل، وهى تمثل رؤية الشاعر للعالم/ الواقع وتبدله إلى قيم مغايرة لعذرية الأشياء..

فبينما يتحول الشتات (البهيج/ الجميل) فى أول القصيدة إلى مظاهر منمقة عبقة أليفة، فهى هنا تتحول إلى مقابل ذلك، حتى الأشياء لم يعد فيها هذا الوهج الروحى الذى ينشده الشاعر (الحرير = حجر/ الريح = ضجر/ مقاربة النجم - الشمس = عند مغيب القمر).

ويتمحور التقابل هنا لا بين التوصيفات الدلالية للدوال (الحرير/ الريح/ النجم/ الشمس) بل تمحور حول هذه الدوال بصورتها الكلية (النائية) وبين دوال المقطع الأول والمقطعين الثانى والثالث، بصورتها

الغائمة التى ارتسمتْ واضحة جلية أمام الشاعر، تغيرت أيضا أفعال المضارعة هنا وتغيرت دلالتها «أجمع هذا الشتات...؟»

والحركة التالية فى هذا المقطع تتضمن معنى الوداع والسفر والرحيل، ويحقق الشاعر هنا سطوره الشعرية بدال واحد يكمل الجملة البسيطة مما يؤدى إلى شعرنتها:

١- ويبقى الظل والموج مصطبغا..؟ (بالوداع)

٢- زينتك اغروقتْ...؟ (بالسهر)

٣- وومض النوارس.. خلف الشراع

٤- ليالى.. حان السفر.

فالسطر (١) يمضى فى نثريته، ويبقى مجال تحقق النثرية - دون تغيير - قائما ويظل الطرح الدلالى هكذا مثلا:-

يبقى لى الظل مصطبغا... بالأخضر؟

أو + الأحمر

أو + العبير... الخ

لكن الشاعر يستعيض عن هذه الدوال القريبة بدال أعمق/ غير مألوف غير مصاحب للدوال المذكورة، لكنه يشعرنها، يعطيها فجاءته ودهشته فقال: يبقى لى الظل والموج مصطبغا بالـ (وداع).

أما السطر (٢) فهو مثل السطر (١) إلا أنه يمتاز عنه فى أن الشاعر أعطى دالا قريبا يوحى بداله الحميم/ القريب منه وهو (اغرورقت)

زينتك اغرورقت...؟ - بالدمع؟

الطرح الدلالى هنا كلمة (الدمع) يستعيض عنها الشاعر محققا الشعرية فى قوله: (السهر) أما السطر(٣) فهو يرتكز على تقنية استعارية بسيطة (ومض النوارس) والسطر (٤) يعتمد عيل تغيير دال بدال آخر غير مألوف وهو قوله (ليالى) حان السفر بدلا من قوله (أيام) حان السفر، ليدل على السهر والتوقيت الليلى الذى ذُكر فى السطر(٢) وليندمج المقطع فى توحد دلالى.

* مقطع خامس:

وتبقى العيون المضيفةُ طيفَ ربيع مقيم

ورسمًا لدنيا شتات بهيج..

تشكل اغنية فى السحرْ

وامسية من دموع الشجرْ

ومنديل حب قديمْ

هذا هو المقطع الأخير من القصيدة، وهو على قصره هذا إنما يوجز القصيدة إيجازًا دلاليا يشكل واقعًا ديموميًا فى نظر الشاعر يراود هاجسه ويستخلص معطياته الإبداعية..

السطر الأول فى هذا المقطع: (وتبقى العيون المضيفة طيف ربيع قديم) والشاعر هنا يكرر بداية قصيدته، البداية كانت (أسافر فى خلجات العيون المضيفات) فالشاعر بهذا يقوم بصنع تدوير دلالى كلى للقصيدة، لكن ثمة ثنائية تقابلية بين (السفر) وبين (البقاء) أسافر

(حركة انتقال) تبقى (حركة بقاء) (وتبقى العيون طيف ربيع مقيم) - الربيع مقيم أيضاً وتبقى العيون: رسما - أغنية - أمسية - منديل حب، والشاعر بدأ مقطعه الأول بهذا الدال (العيون) مسافراً في خلجاته، وأنهى قصيدته أيضا به آملا في بقائه، بشتاته البهيج حيث يشكل أغنية في السحر، وأمسية من دموع الشجر، ومنديل حب قديم.

ويعيد كذلك صفة (بهيج) إلى شتاته ويحملها دلالتها في أول القصيدة وهذه البساطة الصورية للدوال تتساوق مع بساطة الدوال في المقاطع الأولى ورهافتها، مما يشكل عالما رومانسيا خاصا بالشاعر يسافر إليه ويبقى به يستكنه علاقاته وأطره الخيالية الممتزجة بالحلم الذى يتجسد هنا في شكل قصيدة تمتاح من نبع استاطيقى متنوع/ متوحد في آن، يقترب من ذات الشاعر ويفضها عبر صوره ولغته، فجوهر الإنسان - كما يقول «ماكس جاكوب» كامن في لغته وحساسيته.

والملاحظ في هذه المقاطع الخمسة السابقة غلبة أفعال المضارعة فهي في هذه الأسطر الـ (٦٦) تبلغ نحو (٤٣) فعلا مضارعا، كما اعتمد الشاعر على الإضافة نحو (٣٨) جملة إضافة، وإذا كانت هذه السطور تخلو تماما من أدوات التشبيه، فقد استعاض عنها بحروف الجر التي تتكرر تقريبا في كل سطر من سطور القصيدة، بما لها من دلالات ظرفية وابتدائية وتجاوزية وانتهائية.. الخ هذه الدلالات التي تقرب بين الكلمات المائزة بما يوحي بالمقارنة والتشبيه، أما أفعال المضارعة، فدلالة ورودها أنها تمثل سمة أسلوبية تعطى حركية بالواقع المعاش، وتنقله بصخبه وبأحداثه، والجمل الإضافية تشكل

نسقًا استعاريا بينا، فتعطى القصيدة وهجا جماليا حاضرا، وتأتى حروف الجر لتمثل خيطا رهيفا يربط هذه الصفات والإضافات ليشكل الشاعر عالمه الإبداعى فيزيقيا على هيئة قصيدة ذات معطى استاطيقى وبهذا يبدو أن العمل الشعرى مركب إبداعى يتكون بالتشكيلات اللغوية وبإمكانياتها المفعمة بالثراء الدلالى.

لقد تناولنا فى هذه الدراسة البسيطة كيفية بنْينة الصورة الشعرية ودلالتها مكتفين بالرصد الأولى لماهية التشكّل الصّورى وخلق التعبيرات الشعرية بوساطة تراسل الكلمات، وبوساطة التقنيات الفنية الأخرى التى تُكوّن القصيدة من خلالها، وتتجلى فى تشكيلها وبنيتها وتجاوزها الأطر المغلقة، وانفتاحها على بنية الواقع بدراميته المثيرة، وتقويل الحياة وشعرنتها داخل الإطار الشعرى فى نسق إبداعى يخلقه الشاعر ويؤدى عبره رسالته فى إثارة وجدان المتلقى، فى شفافية تعطى النص إمكانيات تأثيرية تتجاوز الأطر الزمكانية كما تتجاوز العالم الحسى والذاتى الغنائى وتتجسد فيزيقيا بوصفها معطى إبداعيا يتواصل مع القارئ الذى لم يكتب النص إلا من أجله..

وأخيرًا فى تصورى أن دراسة العمل الأدبى من الممكن أن تروم طريقين فى برنامجها النقدى:—

الأول: تحليل العمل الأدبى تحليلا فنيا خالصا يستكنه مدلولاته، ويكشف عن الميكانيزم الفنى الذى يتجلى فى تمظهره الفيزيقى، ويرصد شبكة علاقاته، ومدى انسياب حركة الإبداع فيه ومدى تجذرها والعلاقة التجاورية/ التجاوزية بينه وبين جنسه الأدبى سواء الأعمال التى تجاوزه أو الأعمال التى تساهم بشكل أو بآخر فى بنيته

بمختلف الأنماط الفنية التى تبتدئ بالمفردة/ الرمز أو بالجملة التناصية وتنتهى بتشكله النسقى المعاين.

الثانى: تبيان الموقف الأيديولوجى الجمالى للمبدع ورؤيته للعالم، ومدى استيعابه التجارب التى تربطه بواقعه المعيش، ومدى صهره هذه التجارب فى بوتقة العمل الأدبى والكيفية التى تنبنى عليها هذه التجارب وكيفية شعرنتها وإيضاح مدى التأثيرات المعرفية التى أثرتْ على نتاجه الفنى بشرط ألا تكون هذه النقطة المحور الرئيس فى دراسة العمل الأدبى، بل تكون مترتبة على النقطة السابقة التى تضئ العمل المُبدع وتغض رسالته وتحدد شفراته ليتمرأى واضحا جليا للمتلقى، ليشارك النص فى توغله وفى ثرثرته الشائقة عن العالم عن الدنيا الخاصة عن التعبير الذى يدمج الواقع بالذات عن القصيدة التى تستعيد طزاجة الوجود.

إشارات:

١- د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ـ مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة الثانية ١٩٨٠ ص٣٥.

٢- د. كمال أبو ديب: في الشعرية ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ط١ ـ ١٩٨٧ (راجع الكتاب للتعرف علي مفهوم الفجوة: مسافة توتر).

٣- د. يمني العيد: في معرفة النص ـ منشورات دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ط٣ ـ ١٩٨٥ ص ١٠٦.

٤- راجع لاستنباط هذا المفهوم :ـ

ـ د. عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ـ مكتبة الشباب ـ القاهرة.

ـ د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ـ دار المعارف ـ القاهرة.

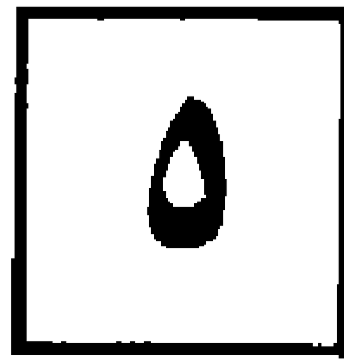
٥ ـ د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية ـ مؤسسة مختار للنشر ـ القاهرة ط١ ١٩٨٧ ص٣٦.

٦- د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية ـ دار المعارف ١٩٨٤ ص١٣.

٧ ـ سيزار موينو: أدب أمريكا اللاتينية ـ ترجمة أحمد حسان عبدالواحد سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت العدد ١١٦ أغسطس ١٩٨٧ ص٢٧٥.

٨ ـ رولان بارت: لذة النص ـ ترجمة فؤاد صفا ـ مجلة كلمات البحرينية العدد التاسع ١٩٨٨.

* نشرت (أمسية الشتات البهيج) بمجلة إبداع ـ يناير ١٩٨٧.



شـــاعرية العناصـــر

مورفولوجية التقابل/ التكامل فى النص الشعرى

– مقاربة أولية –

«حين ألمس الأشياء أظل أحلم بالعنصر»

(جاستون باشلار)

شاعرية العناصر

مورفولوجية التقابل/ التكامل فى النص الشعرى

- ١ -

ما الذى يفصح عنه قول جمال القصاص:

حجر أنا

وزمانها ماء ينام على يدىّ؟

إن سيولة الزمان وإناسة الحجر تغرى بوصفنا أمام هالة مجازية تكشف - فى إيلافنا الأولى - عن انطولوجية كامنة تتفتح - بوصفها مسرحًا خصيبًا لمخيلة النص - عن دلالات عدة تقف حيالنا مركوزة، مشرعة، التقابل بين الحى المقضى والجامد الساكن الأبدى، بين (أنا) الإنسان المتحولة فى زمن محدد بنسق ثلاثى، وبين الزمان الممتد الشاخص حيال المخيلة بين الحجر والماء، بين كمون للحياة فى حجر (كمون الأنا) المضارع لكمون النار، وبين الزمان الساكن النائم فى اليدين، ثمة تقابلات عدة لا نهائية تهبنا إياها هذه الصور المجازية، هذا هو غرض الشعر، إنه فى تقابلاته هذه يمنحنا تكاملا برهافته، بتوسيعه فى الوقت ذاته لآفاقه، بشخوصه أمام أشياء الكون، يعالق

بينها ويرادف ويؤالف بحيث تتشكل هذه العناصر عبر المخيلة الطليقة النافرة، عبر قراءة الحواس للعالم، وادكارها الدءوب لمكنوناته وظواهرة، هذا هو فعل الشعر، الذى نحاول الكشف عبر نصوصه عن قراءة عناصر الكون المعروفة ـ فلسفيا ـ الماء والتراب والهواء والنار، كيف يزاوج الشاعر السبعينى ويؤالف بين هذه العناصر؟ كيف يماهى بينها فى ألم الذات وبوحها الاسيان حينا، الآنس إلى البهجة حينًا آخر فى فرح طفولى شبق، بمس حواف الكون واستجلائها؟؟

يبدأ جمال القصاص نصه (ثقلت مفاتنها علىّ) بقوله:

لا النهر فاتحتى ولا شجر الكلام حدودى

لربابتى مزق أخرْ

ليدىَ هذا الشوك.. قلت: سميَتى

فرمتْ عباءتها، تملتْ، اجفلتْ

وتحصنتْ بنثارها، وتقطرتْ

فى دفقة النور الخفىّ

ثقلتْ مفاتنها علىَ

حجرٌ انا

وزمانها ماءٌ ينامُ على يدىً (١)

لربما كانت السيولة (المائية) هى مسرد هذا المقطع، إن النهر الجارى فى سريانه الآبق والذى ينبت شجر الكلام، ليس مقصد الشاعر فلديه فواتح وحدود أخر، يتبطن عبرها نصه، السميّة (الحبيبة) ترمى عباءتهاتتملى وتجفل معا، فى هذا التضاد المباشر

تفعل - ترى سيولتها تتقطر فى دفقة نور خفى، نور كامن، النور صدى لـ(نار) كامنة يفضى هذا إلى قول الشاعر (حجر أنا) فهل كان وسم نفسه بالحجر دليلا على حس بقداسة ما، (الماء) أصل العرش (الحجر) عبادة وثنية، هل العشق يحتوى هذه العلاقة؟ أمقصد الشاعر هنا يعطى تبيانًا ما يهز أوتارا إيمانية داخلنا، بالضرب على حس صوفى كامن بنا؟ هل التقابل بين الماء - النار (النور) - الحجر هو تقابل تكاملىٌ؟ إذا جاز التعبير (الماء يطفىء النار (النور) الحجر الصلد يتفجر منه الماء، ثمة رؤية ظاهراتية داخل الشعر، تجعل ما هو انطولوجى يتكامل ويتلاقى ويتحاور، الماء ينير والحجر يسيل والزمان يفيض، الماء والحجر حسيان فى مقابل الزمان (المجرد) الذى نرى فيوضه تتشكل فينا فى وجودنا الفيزيقى، العشق السيال يحتضن هذا المقطع الجميل، إنها موسيقى العناصر المتواشجة، هل هى المزق الآخر التى تصنعها الربابة؟؟!

– ٢ –

إن شاعرية العناصر تؤول - شفريتها - إلى محاجة الطبيعة ومحاورتها والكشف عن جماداتها اللكيكة ومتحركاتها اللدنة المنسابة، الطبيعة تشتمل على العناصر الأربعة، فالشجر الأخضر قد يصبح نارًا - بحسب آية قرآنية - وتظل (النار) بانبثاقاتها النورية الحارقة وجها من أوجهها الزمكانية، كما يهب الماء ويفيض الهواء ويتحدث التراب، فى تراسل كائناتى فيزيقى إنها فصاحات عدة تلك التى ترمزنا بها العناصر من جهات أربع، ومن فصول أربعة، وعن أسطرةٍ تجلى انثيالاتها يقول حلمى سالم فى (صباحها وصباحى): -

جميعهم وصفونى بما أهوى

واحد قال: أنت مطر صيفى

وواحد قال: أنت زهرة الحناء

أنت وحدك الذى قلت: أنت طائر الفينيق.

فخطفتنى من ألفة الواصفين

يامبصرى: لك وحدك انتزعت نفسى من رمادى

وحلقتُ فوق جبينك المحروق مبعوثة(٢).

هل هى ألفة مع العالم، وتقسيم تخييلى لصنع الكون، فالإنسان وعالمه - كما يقول باشلار فى جماليات المكان - أقرب ما يكونان لبعضهما إذ إنّ فى قدرة الشاعر أن يدلنا عليهما فى لحظات تقاربهما الأقصى، الإنسان والعالم يواجهان الخطر، إنهما يهددان بعضهما، كل هذا نستطيع سماعه أو توقع سماعه فى همهمة القعقعة الجانبية للقصيدة.

وفى هذا الجزء من قصيدة حلمى سالم توصف الحبيبة بصفات ثلاث: مطر صيفى، زهرة حناء، طائر الفينيق، وبعفوية يمكن رد التوصيفات الثلاثة إلى جذورها العنصرية، لكن هذه الجذور هنا متداخلة، إننا لا نعثر على الماء والتراب والهواء بوصفها - هاهنا - عناصر منفصلة بل إنها متحاورة فى تداخل إيقاعى منتظم، المطر ضد الزهرة، المطر ضد الطائر، الرماد (التراب) ضد المطر (الماء) - بمرجعية أسطورية - لكن هذه التقابلية تحيلنا بعفوية أيضًا إلى صورة تكاملية، الصورة هنا أمامنا - كفعل ظاهراتى - تمرئى لنا العالم، تضع

أمامنا دينامية العناصر وتوسطرها (طائر الفينيق) فى تراتب دلالى، المطر الصيفى ـ يهطل، الزهرة تنبت، الرماد يشيع، ينهض طائر الفينيق، هذا ما تفصح عنه الصورة ـ فى أحد معانيها ـ الوافدة لنا عبر أوتوماتية الدلالة وبوحاتها، والشاعر بوصفه محاورًا العالم متقاسمًا معه أشياءه، يتصرف فى هذه الأشياء، لا كما هى فى عاديّتها، ولكن يحولها إلى صورة، وطالما تحولت إلى صورة فإنها بالتالى تتراءى أمام الحواس، أو بالأحرى تشكل أنطولوجيا الحدس الإنسانى، فى تراكب، وترابط ميلوديّ يزاحم طرفى الذات.

- ٣ -

فى (لؤلؤة) محمد سليمان تحتشد دلالات العناصر بشكل كثيف، والشاعر محمد سليمان هو أحد الشعراء الذين تستحوذ الطبيعة فى نصوصهم على تكثّرٍ إيحائىّ بيّن، حيث يدخل هذا العالم البدائى بفطرة الشاعر، فهو الزارع والناطور: ـ

لماذا لا تتاسى عن وردتك بياقوتتك

تعشش فوق براق؟

هل تتوهم أنك صرت الزارع والناطور؟

الطبيعة عند سليمان حلم، إنه لا يحاكيها بل يبتكرها، يغيبها بانتقالها مجازيا من حضورها المرئى إلى حضورها اللامرئى، إنه يكتشف فيها عتمات العالم، وهو فى طبيعته الخصوصية هذه، يرد الأشياء إلى عناصرها إلى جذورها ليتسنى له الإيناس إلى زخمها

والاحتفاء بها فى لؤلؤته، يقول محمد سليمان وسأنقل القصيدة كاملة لقصرها: ـ

فى الصباح البعيد

ألقت الريح فى شرفتى لؤلؤة

صرتُ ألهو بها

أتمطى، وأقذفها فى الفضاء

وافرد من تحتها شبكى

ثم أضحك حين تعود

أصفق، لا أدفع البحر عنها

ولا أدفع النار

ذات خريف قذفت بها ـ لم تعد

أخذتها الرياح إلى الشرق

أو ربما للشمال

غوتها

ولفت عليها غيوم القطيفة،

أسرتْ بها

بينما أتلون فى شرفة الليل منتظرًا

حالما بالرياح الصديقة

بالبرق يشرخ سقف الظلام
ودوامة الخوف
هل كان لابد أن أتمطى
أشد حقولى إلى ساحة العصف
افتح بوابة البحر منبهرًا
ثم أقعد ملتصقًا بالجدار وحيدًا
وممتلئًا فطنة
أتقلب فى الملح حين تفر العصافير من أفقى
وتحط الصقور على الباب
هل كان لابد أن أتدحرج
بعد امتلائى بأرغفة اللهو
اخلع ثوبى، وأسبح فى الرمل
أضحك حين تصب المدينة لى قهوة
وتعد لى التبغ حتى أنام
على بابها ثملا، هائما فى البرودة
مستغرقا فى النشيج
ومستمسكًا بالحصى..(٢)

الطبيعة حلم عند محمد سليمان ـ قلت ـ وإذ ذاك هو يبتكر هذا الحلم الخصوصى، الريح تلقى لؤلؤة فى شرفته، الشاعر/ الطفل يلهو

بها، وهو إذ ذاك يلهو بالعناصر، يفتح لها آفاقه، الشرفة هنا هى عين الشاعر التى يرصد العالم عبرها، ويردنا هذا إلى استرجاع مقطع آخر فى الديوان نفسه المشتمل على هذه القصيدة، يقول فى (بلاد): ـ

لماذا تقعد فى الشباك حريصا كالنملة؟

هل تنتظر الملك القادم؟

أم تنتظر الوردة

أم تتكوم فوق نجومك؟

تعطى لزمانك وجهًا لا يعشقه(٤).

ينظر الشاعر إلى العالم نظرة خالق، فرح بالمبدع الأول والآخر (الله) ثمة رحيق صوفى إذن، النظرة هنا ليست نظرة طائر، بهج بعبور الأشياء، بل هى نظرة مستكنة، لذا فإن رد هذه الأشياء إلى عناصرها من قبيل البحث عن جمال خاص فى الصباح البعيد الذى لا يأتى، والصباح هنا يرد للنور والنور يرد لتوهج النار، وحريقها الشمسىَّ، الدال إذن يرد إلى جذره العام، هكذا يمكن أن تفرق بين دوال عامة، ودوال خاصة بين دوال (جنسية) ودوال (نوعية) إذا صح التعبير ـ الجنسية أعم وأشمل، وهى من منظور فلسفى (العناصر) والنوعية خصوصية تندرج تحتها.

إن مفهومنا الفينومينولوجى هاهنا يحاول رد الأشياء إلى عناصرها ومزجنا له بما هو تقنى، بما هو بويطيقى/ جمالى سيكشف لنا كيف يصنع الشاعر ميكانيزماته المتعالقة، فى مضامة أوتوماتية دالة.

تدخل العناصر فى النص بشكل كثيف، ويمكن رد دوال النص لها بمطواعية بادية، فتوارد دوال الصباح - النار ثم الريح الفضاء، العصف، ثم الشبك، البحر، الغيوم ثم السقف، الجدار، الرمل، الحصى، يعطي وهجا للعناصر وحضورًا مورفولوجيا باذخا، وخصوصا أن هذه الدوال تمثل - فى النص - مركزية وظيفية دالة، ضاغطة على بنية النص، وتأتى الأفعال كرابط بين الأنا والآخر (هى) فالأفعال تؤكد حضور (الأنا) (أتمطى - أقذف - أفرد - أضحك، أصفق.. الخ) هل ثمة شبقية فى هذه الأفعال التى تأتى فى مقابل الأفعال التي تتعلق بفاعل غائب أو حاضر (ألقتْ، أخذتْ، غوتْ، تفر، تعد)؟

على أن هذه الأنا الحاضرة، رغم توارد الأفعال المؤكدة على سيادتها وعلى أنها قادرة على صنع العالم هى أنا حالمة تصنع العالم وعناصره، من خلال هذا الحلم، لاسيما وأن التقابل بين فعلى الحضور (الأنا) والغياب (هى) مضارع لعلاقة الذات بالحلم.

إن جمالية الظواهر فى هذا النص تؤول إلى عناصر الطبيعة، (كون الشاعر) التي يمتزج فيها البحر بالنار فى حركة موادة والظواهر هنا ظواهر حركة أكثر منها ظواهر ثبات، كل شىء يتحرك، حتى الشاعر الذى يغير فعله بين سطر وآخر بين صورة وأخرى.

إن الشاعر هنا يمنحنا ثرثرة الأشياء وبوحها، إلا أن تلاقى العناصر فى هذا النص على هذا النحو المتقارب المتردد يعطى من وجهة جمالية معيارية إيحاء بتكرار العالم ومن ثم تشويهه لا تجميله،

ليس هذا مقصدنا فى هذه القراءة على أية حال، فإن نص الشاعر - وهذا ما نصبو إليه - يستثمر بشكل أولى هذه التعالقة المتكاملة بين العناصر، ومن ثم يهبنا حسًا أوليًا بقراءة الطبيعة، بتأنٍ وكتابتها بشفرة الحواس.

- ٤ -

يمثل عنصرا (الماء والهواء) لدى محمد عيد إبراهيم دالينْ جوهرييْن فيما صدر عنه من نصوص تطالع العالم وتبعثره، لعل الماء فى سيولته العرمة، ولعل الهواء فى عصفه هو المغزى الآنس له، الشاعر كما يفكك نصه، ويفكك آنئذ دلالته يفكك العناصر، ويصطفى فحسب عنصرين منه، يقول محمد عيد إبراهيم فى (عناق الكحولة): -

بكلتا يديه

على عرصات الهواء

مسقوفا بما أشتهى

بلغتك سبيل عادته

خالف فعبر

إلا إلى مائى فهو غمر، أو ينادى

على أثر(٥).

المقطع يشى بامتزاج جمالى (مجازى) لكلا العنصرين، فسارد النص (أنا) الشاعر يغترف الماء بكلتا يديه، فيما يشير قوله:

(مسقوفا) - بلغتك سبيل - إلى حضور الهواء، السقف يشى بهبة هوائية ما، كذا السبيل (الطريق) وغباره، هل كذلك؟؟ فيما يشير فعل (ينادى) إلى هذه الذبذبة الهوائية التى تنقل الصوت، كذا يوحى دال (الغمر) بحضور الماء إلا أن الماء هنا هو (ماء الإنسان) يحيلنا فى التوّ إلى (الشهوة) (مسقوفا بما أشتهى)، ثمة تداخل إذن بين هواء (الخارج) وماء (الداخل) - الداخل يصنع الخارج، يخصبه ويخلقه لا العكس، نطفة الشاعر تكسب ما هو خارجي وما هو عابر حضوراً جماليًا رامزًا، وإذا كان الشاعر يؤلف بين هذين العنصرين فهو يحاول أن يعطى لصوره المجازية تكاملا بمعنى ما، بقراءة العالم وسيره.

ولربما كان هذا هو فعل الشعر، إنه يصنع من المتجاور ومن المتقابل تكاملاً بادها عبر مخيلة الحواس ونشاطها، وإذا كان الفرح الحسى عند القصاص، وألفة العالم عند حلمى سالم والحلم بالطبيعة عند محمد سليمان وتفكيك الكائن عند محمد عيد إبراهيم، إذا كانت هذه الرؤى صانعة لظاهريات العالم - ومن وجهة شعرية - فإن حضور العناصر فيها تجلٍّ جوهرى لهذه الرؤى.

- ٥ -

إن ممارسة الفعل الشعرى أصبحت الآن التقاطا لتفاصيل العناصر التى يمكن أن نرد لها كل ما نحدسه، والشاعر الحداثى الآن تتحفز مخيلته دائما إلى تحويل ما هو معاين، وما هو ظاهر إلى

موسيقى معتمة وصاخبة ومتحركة معا، ولكن بشفافية الكشف، ورهافة الأداء، ولربما خلص الشاعر إلى شعره، وإلى تجريد ما، إلى حس سوريالى بالعالم لكن أيكون خلوصه هذا نوعًا من مواجهة قبح الواقع، بفيض جمالى ينثال من نصه؟؟

هل إشاراتنا التحليلية هنا أفصحت عن شيء كهذا؟

ربما كان تفتيشنا عن إيقاعية العناصر وموسيقيتها قد أفصح عن هاجس ما وعن محاولة فادحة!

لا شك أن الشعر الآن هو خلوص دائم، لما هو أزلى وما هو سيرورى إنه بحث دائم عن عناصر الأزل وبالتالى عن مركوزات الكون الذى يعيد الشاعر صنعه بهدمه، وتعريته وتفتيته، ولملمة شذراته داخل تقابلية نصه المتكاملة المميزة.

اشارات :

١ - **جمال القصاص**: شمس الرخام ـ هيئة الكتاب المصرية ـ الطبعة الأولي ١٩٩١ ص ٣٢.

٢ - **حلمي سالم**: فقه اللذة ـ دار شرقيات بالقاهرة الطبعة الأولي ١٩٩٣٣ ص. ص٣٦ ـ ٣٧.

٣- **محمد سليمان**: أحاديث جانبية ـ هيئة الكتاب المصرية ـ الطبعة الأولي ١٩٩١ ص. ص١٠١ -١٠٣.

٤- السابق ص١٠

٥- **محمد عيد إبراهيم**- قبر لينقض ـ طبع علي نفقة الشاعر القاهرة ١٩٩١ قصيدة (عناق الكحولة)ص. ص ١٩ -٢٣.

٦

تجليات الشعرية

فى إشراقات رفعت سلام

«إننا نفكر من داخل عالم يتكلم، وتكلم من قبل»

،مارلو بونتى،

«الحروف أمة من الأمم: مخاطبون، ومكلفون»

،ابن عربى،

تجليات الشعرية

فى إشراقات رفعت سلام

.. تؤذن حركية النص الشعرى الحديث، واستقصاؤه المتنامى، الشاسع لغيبيّات الدال وانبثاقات الكلام - بمفهومه السوسيرىّ على حواف المخيلة الإبداعية و تؤذن بانفتاحه على فضاءات تقنية وتجليات جمالية توغل فى الرصد والتوصيف والتتبع والمغامرة والنقص والبناء والخلخلة وإضاءة الدجنة الأزلية للغياب والمحال والآتى واكتشاف ماليس بكائن، مما ينوّر أسئلة الذات وشكوكها، ويريق كوامنها - ولو إبداعيا - وعذاباتها على شفرة الكتابة، ومن البدهى أن هذا النص لا يصل إلى ذروة تجليه وسطوعه إلا عبر مروه بتشكلات ذهنية، وميتا - ذهنية، بوصفه مشروعا إبداعيا - تمنحه حضوره الفيزيقى وبزوغه، وتفتح له بالتالى وصيداً لانهائيا لاحتمالات التأويل والتحليل، مما يحيل دينامية الإبداع إلى دينامية التلقى والقراءة بانتقال النص من نسق مجرد، معقول، غائب إلى نسق مدرك، معاين هو تجليه على ورقة الكتابة.. بحيث يمكننا آنئذ أن نستشعره، نستنطقه، نقوّل كما يقوّل الذات، الواقع ، العالم..

---

* إشراقات رفعت سلام - الهيئة المصرية للكتاب - الطبعة الأولى ١٩٩٢.

من هنا سنحاول استقصاء بعض تجليات الشعرية فى إشراقات رفعت سلام، على اعتبار أنها المكون الجوهرى للنص الشعرى، وربما هى النص ذاته، التى تقله من سياق النثر إلى سياق الشعر، بتقنياتها التشكيلية المختلفة(١).. باقتناص مفرداته من جسد اللغة بتحريكه وخلخلته ومراوغته والانحراف عن طبيعة هذا الجسد المحايدة، دون أن ينفصل هذا النص عن مداره الدلالى الثابت إلا بما فى هذا النص من دلالات متحولة، مشفرة وذلك لأن النص ـ كما يرى كمال أبو ديب ـ «هو فى آن واحد تجسد لغوى لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة فى الغياب، أى أنه هو واحد تجسد لغوي لكائن وانفتاح خارج اللغة علي كينونة في الغياب، أي أنه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب، لا فى كليته وحسب بل على مستوى مكوناته اللغوية أيضا، وما هو حضور هو تحديدا علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها إلا فى تجسدها اللغوى، لأنها لاتفصح ولا تنكشف إلا عبر هذا التجسد(٢)» إذن فإن ما يحفزنا فى هذه القراءة العجلى هو محاولة استبيان الشعرية وطرق تواردها بتقنياتها المتعددة الخصيبة، واستشراف أفق الإشراقات وتفنيد ما تَشَعْرنَ بها، والكشف عن مردودية الدلالة فيها، وتنويرها، وتخصيبها أيضا،،

ـ ١ ـ

.. هل يحدد الشكل وبناؤه مسارات التشعير التى سيسلكها النص؟

بمعنى آخر، هل تختلف دلالة الشعرية طبقا لشكل النص(٣)؟

بهذا الهاجس الأولى نحاول أن نحدد البادهة الأولى التى تنتابنا لدى مطالعتنا للإشراقات، وهى اصطفاء الشكل ومغايرة بنائه،

ويتبدى ذلك فى تقسيم الديوان إلى نسق ثلاثى يتمثل فى جميع أشكاله البنائية والدلالية أيضا، ونفصل ذلك لاحقا، وذلك كما يلى:-

- تتكون الإشراقات من ثلاثة عناوين رئيسية:
- إشراقة المروق (مراودة - مراوغة - مراوحة - مكابدة)
- إشراقة السفر.
- إشراقة الغياب.
- التشكيل الطباعى لصفحات الديوان يتكون من: متن النص، والمقاطع البارزة داخل المتن، وهامش النص على يمين أو يسار الصفحة.
- يتوجه الخطاب الشعرى فى الإشراقات إلى ثلاثة مخاطبين:-

[أنا (هو)]/ أنت (هى) - أنتم (هم)

- وعلى المستوى الدلالى يبرز بداهة اقتناصه التعبيرى، فى آنيّة الوسط (منتصف الوقت) ويمكن ترسيمها كالتالى:-

ما قبل ← منتصف الوقت ← مابعد

ماضى ← حاضر ← ماضى؟؟

كذلك - كما سيتضح لنا - فإنه يعبر عن دلالات ثلاث خلال استكناه خرائبها وركاماتها هى الذات، اللغة، والواقع..

ومن الجلى أن اصطفاء الشاعر لبرنامجه الشكلى - البنائى هذا ينم عن رغبة حميمة فى المغايرة والتمايز، ونزوع حداثى فى تثوير الرؤية الشعرية وابتكار نصية جديدة متميزة، ومختلفة عن الحدود

المعيارية المألوفة لشكل النص وبنائه، وهو ما يسميه جيرار جينيت بـ «التعدى النصى» حيث ينقطع النص بشكله وأبنيته عما يوازيه أو يحايثه من نصوص أخرى.

.. إن رفعت سلام فى هذه الإشراقات لا يقدم لنا نصا شعريا يبسط لنا دلالته فنقتنصها، ثم ينكفئ على ذاته بعد ذلك، بل إنه يقدم لنا نصا شعريا مفتوحا ببذخ لكل احتمالات الدلالة والتأويل، من هنا فإنه يقفنا بدءا - ويدهشنا - على إيلاء سريان اللاشعور وانسرابه فى النص الطاقة الكبرى للتلقى والقراءة، فهو يستبطن ذاته بطريقة محايدة لا يتدخل فيها الوعى إلا بمقدار، بينما يشرع للاوعى رواقا دلاليا خاليا من التنظيم، مفعما بالفوضى والغموض وتناسل الأضداد وتلاقح الهباء والفراغ وسدم الوحشة، وغابات العتمة المتكسرة، بحيث إننا لا نستطيع القبض على أطراف النص بسهولة، فهو - فى زمن الكتابة - يمضى بلا هدف حسبما تأخذه الذاكرة ويقوده اللاشعور، ونقط الإضاءة الثاقبة فى سياق النص تتبدى فى أن الخطاب الشعرى فى مجمله يتخاصر حول بعض الدوال المشفرة التى تتكرر باطراد غير منتظم فى نمط سريالى يأخذ قيلولته تحت ظل تيار الوعى حينا ودلالته تحت أفياء الشعرية أحيانا أخرى..

ويتمدد السياق الشعرى فى الإشراقات - بنسقها الثلاثى - فى حركة طى ونشر، فتح وغلق، تأزم وانفراج، تقديم وتأخير، إرجاء وإشباع، مما يفضى إلى ربكة دلالية منظمة، تفصح على إبهامها، عن جرثومة الغياب، بدهشتها وفجاءتها وتأبيها على الوقوع فى شرك التأويل النهائى،، ومن هنا يمكننا أن نكمل المردودية الدلالية لهذا

البناء بحيث إن الإشراقة الأولى (المروق) والخروج على السائد تفضى إلى الثانية وهى (السفر) الغياب المؤقت، إلى الثالثة (الغياب) النهائى، وتتكشف لنا عن ذلك بعض الملاحظات الأولية يمكن إجمالها فى نقطتين:-

أولها: أن إشراقة «المروق» تتضمن أربعة أقسام بعناوين مختلفة تجمعها صيغة المفاعلة، النامة عن المشاركة بين طرفين (الشاعر - العالم) أو (الداخل - الخارج) وهذه العناوين الأربعة ذاتها تنقسم إلى قسمين (مراودة - مراوغة) وهما يعبران عن فعل تضامنى (مع) لا خروج فيه، فالشاعر مثله مثل الآخرين تقع عليه الأحداث، يتطامن مع السائد، وفى القسم الثانى (مراوحة - مكابدة) يبدأ المروق السافر والخروج الثائر المتوثب ويشكل موقف (ضد) والصراع مع الآخر.

ثانيها: فى إشراقة السفر، وهى التى تتوسط إشراقتى (المروق والغياب) فى الديوان، تمثل منتصفه الدلالى، تأتى من دون عناوين فرعية، وكأنه لا يريد أن يتوقف من أول السياق إلى آخره، والسفر فى الكلام، البوح، الحلم[٤] أما فى إشراقة الغياب، فيعنونها بحروف مختلفة دالة، أو تحديدا بالحرف الأبجدية وكأنه ينهى به أبجدية إشراقاته..

وقبل أن ننتقل إلى تجلية الشعرية فى الإشراقات يحسن بنا أن نشير إلى اختلاف الأداء بين نسق البناء ونسق السياق الشعرى، حيث إن البناء - كما تبدى لنا - منظم، واع، واقعى، ذهنى، أما السياق الشعرى (الخطاب) فهو متوتر، مخلخل، فوضوى، لاواعى، ذاتى، حالم.. كما يحسن بنا أن نضع ترسيمة لشكل الصفحة ليبصر

القارئ، كيف يتوارد الشكل الشعرى وكيف يصنع الشاعر موازاة بين النثرى والشعرى فى الإشراقات.

فتتشكل الصفحة من ثلاثة خطابات

المتن ← سياق نثرى

داخل المتن ← سياق شعرى

(المقاطع البارزة طباعيا)

هامش المتن ← شعرى

هامش (١) شعرى	المتن (سياق نثرى)
هامش (٢)	داخل المتن (سياق شعرى)
هامش (٣) الخ	المتن (سياق نثرى)

ويقتطف الشاعر كلمة ما لها دلالتها المؤثرة فى السياق الشعرى ككل، من سياق المتن فيتعمقها، ويستبطنها فى الهامش، وهكذا حتى نهاية الديوان..

وتتمثل الشعرية فى إشراقات رفعت سلام بدءا فى اصطفاء الشكل وبنائه ـ كما أوضحت سالفا ـ ومحاولة العبور إلى أنساقه وتحليلنا لشبكته المتعالقة تفضى بنا إلى اقتطاف بعض المقولات الوصفية والسيميائية التى ستقفنا على شعريته، والتى أسفرت بعد مطالعتنا للديوان عن إضاءات عدة هى تعرية الخطاب الشعرى، والتضاد والانحراف والتناص، بالإضافة إلى بعض الإيقاعات الشعرية الجزئية التى تتضام لتكون وحدة تشعيرية بارقة فى نصوص الديوان..

وتجلية للإشراقات سنحاول رصد هذه الإضاءات بشئ من التفصيل..

- ٢ -

.. ثمة إيهام بـ«الشعرىّ» يتلبس الشاعر، أى شاعر، عند كتابته لنصه إذ تتداعى له على الفور الصور المنمقة، والدوال النامة عن الشعرية بمعجمها الرومانسى البرناسى المألوف، مما يوطد سلطة الإيهام ويصنع مسافة وحاجزا ما بين الشاعر وكلامه، ويحيل التجربة لا إلى تجربة حميمة لصيقة بذاته بل إلى تجربة جمالية، عامة، مشتركة، هذا مانلمحه فى الأغلب فى نصوص ما قبل السبعينيات(٥)، أما لدى الشاعر السبعينى فقد تم كسر هذا الإيهام وهذا الحاجز تماما بتعرية الخطاب الشعرى (الملكىّ) وإسقاط تعاليه وعصمته واقتناص التجربة كما هى بلغتها وواقعها بسهولها ومفاوزها، لم يعد الخطاب هنا مستأنسا أو متوقعا أو محاطًا بهالة «الشعرىّ» بل أصبح خطابا حادا جارحا مفصحا عما يمور بالذات ومفتتاجرثومة الواقع، معريا لها إلى أبعد الحدود بالتعبير عما كان النص الشعرى يأنف عن ذكره من محرمات، أو يراوغ ويلتفت من حوله (الجنسى، الشعبى، السياسى، الدينى - مثلا) محررا الشعرية من عناء البحث والتعبير عن (موضوع) إلى عناء استشعار (الذات) والإصغاء إلى نبضها الداخلى المتوتر - وتأسيسا على ذلك فإن رفعت سلام يمنحنا هذا النص بتسميته «إشراقات» بما فيها من إيحاء صوفى، إنه يعبر فيها عن مواجيده الخصوصية جدا، عن بشارته الإبداعية، وينقل الخطاب من ذاته إلى الواقع إلى ذاته تارة أخرى فى شبق تعبيرى معوم، راصدا سطوح العالم (الذات - الواقع) مستبطنا لأغوارهما، وهو فى

هذا في خطابه الشعرى لا يوارى سوءة الواقع بتعبير غير مباشر أو رمزى إشارى، بل إنه ينقله كما هو ليصنع المفارقة الحادة الجارحة، وليكسر الإيهام بالشعرى وكلاماته نازعا ورقة التوت الأخيرة عن جسد الكون، يقول في مراوغة:-

«هكذا أجيئكم عاريا بلا نبوءة ولا شهادة، ولا رسالة تدعى قداسة ما كما يدعى الشعراء عادة أو تدعون، هكذا أجيئكم رصاصة أو خيانة أو فضيحة وأسمى نفسى انتهاكا والوطن مستنقعا والبحر قبوة وأنتم القتلة، لى أن أجئ عاريا من الصفات والخزعبلات والتواطؤات ومن نفسى» (الديوان ص١٣).

هكذا، طبقا لهذا الاعتراف، يمضى السياق الشعرى في خطاباته التى تنتهك المحرم وتستقطر المخبوء في الذاكرة، والمعاين المحجوب، والمكبوت، في لغة تقتنص حدتها بهدم المقدس وتعريته، من هنا فإنه يتوجه بالخطاب للآخر بكل الصيغ المشروعة وغير المشروعة، التراثية والحداثية، بالكلام العادىّ المألوف والكلام الصارخ الزاعق، يقول مثلا:-

«وأقوم في القبيلة خطيبا، هى القيامة فقوموا وقوفا على أطراف أصابعكم، يا أولاد الكلب وغنوا في صمت للرعب وقوس قزح الذى يمتد بين أثداء النساء وامضوا إلى النهر اتبعوه شمالا شمالا إلى البحر، لا تلتفتوا للخلف أماما إلى صاعقة تغزل الصوف على جدار الموج، أو ترسم الخوف خروفا أخرق الخطوات يخترق الخلاء إلى خريف من خرافات خبئ في خوابى الخمر يخترع الخديعة خرقة من

خروع لا ترتخى فى المدخل الخالى، ادخلوا خفافا واخلعوا خفافكم خيرا لكم» (الديوان ص٥٤).

وهو بهذا، بسلطته الشعرية، يحيل الخطاب إلى خطاب آمرٍ ناهٍ، لا يهجو الواقع، بل يرثيه، رغم ما يبدو على السطح من سباب، وضغائن تغر الصدور يرثيه فى سخرية جارحة لاستنامة هذا الواقع ودعته، واستكانته التى جعلته من الخوف (كخروف أخرق الخطوات) توجهه السلطة أنى شاءت، ولا يرثى الشاعر هذا الواقع فحسب بل يرثى ذاته فى خطاب فظ لا يدعيه شاعر لنفسه ولكنه هنا يقرن ذاته بالواقع، بانكساره وخوائه وفراغه (ها أنا على الخازوق محطوط، يحوطنى الجلبان والغلمان والطبول الزاعقة) إلا أنه رغم ذلك يحاول ابتكار الدلالة الكلية للخطاب عبر الالتفات والتجريد للمخاطبين الثلاثة (أنا - أنت - أنتم) وتواردهم باطراد فى سياق المتن النصى من خلال هذه الخلخلة والتوتر وهدم جاهزية الخطاب وسكونيته بتوسيع دائرته لتشمل كافة المتناقضات، نزوعا للوصول إلى الآخر (الحلم - المثال) والتماهى فيه، وهو بهذا يحدد كلماته ويشفرها فى نهاية الأمر بغية توصيل رؤية كلية للعالم الشعرى الرحيب، والشاعر - كما يقول جون كوهين - «لا يترك نفسه لكى تحمله الكلمات،! إنه يتحدث عن حقيقة ليست خالية من المعنى إلا فى نظر القانون الموضوعى وهى ينبغى أن تكون كذلك فى نظره لكى يترك المكان لقانون آخر(٦)» وهذا ما يفعله الشاعر رفعت سلام فى تأسيسه لنصه، ولقانونه الشعرى الخصوصى..

- ٣ -

.. سنحاول الآن تحديد مناطق الشعرية الخصيبة فى الإشراقات وذلك عبر تحليلنا لبعض التجليات التى تنحرف بالنص عن نظام اللغة وتقفو به حساسية التشفير والترميز، وقراءة المتن النصى وهو يأتى معبرا عن شعريته نثرا، نراه يرتكز بدءا على تشفير بعض الدوال والعبارات يكررها بين الحين والآخر، يسترجعها وينوع عليها، و يتعمقها فى تداع حر مسترسل غير منضبط، يسترجعها ويضيف إليها إضافات دلالية جديدة طافرة.

ولو تذكرنا من بعيدٍ مقولة (المحكم والمتشابه) القرآنية وتأويلها لانطبقت بمعنى استعارى على هذه الإشراقات؟

ولو اقتطفنا المقطع الأول من الديوان - النص سيتضح لنا أن الدوال والعبارات الواردة فيه، هى تلخيص مكثف لما سيرد من انبثاقات شعرية وتنويعات دالة عليها يقول: -

«ها أنت تسرقين النسيان، وتتركين الذاكرة عارية تتناهشها طيور الأسى والبكاء، فهل كانت حمحمة الموج حلما أم العاصفة عصفت بالعصافير الرملية فراودنا المدى فعدونا بلا أقدام ليمحو الماء ما لم نتركه على الرمال، لا فها هو النسيان طائر يفر فى الفراغ المراوغ والذاكرة ترى ولا مجيب غير وجيب الجراح القديمة أو ما يحط على حافة القلب يلتقط الشهوة المطفأة فلا أملك الصراخ فى البرية، أيها الناس هاقتيل جثتى مشاع لاشتباكات الجنون وكان لى أن أنتصب فى منتصف الوقت عموديا ولكنه باح بى لطيور الأسى وأنت تسرقين ما يستر عرى الذاكرة، تسرقين الأزرق منى...» (الديوان ص ٧، ٨).

فهذه الدوال والعبارات الواردة بالمقطع تتكرر بعد ذلك هى ذاتها أو بمترادفاتها المختلفة، ينوع عليها ويستكشف أغوارها فى سياق شعرى مسترسل لا يصده إلا المقاطع البارزة طباعيا والتى يتحدث فيها الشاعر عن ذات، عن تجربته العاطفية الشبقية، عن جسد الأنثى، عن حالة الشجن والعذاب النفسى، لذا فإنه بعد أن ينقطع التعبير الذاتى داخل المتن يعود إلى المتن تارة أخرى مسترسلا فى العبارات نفسها وقضائها الدلالى المتوفر متطرقا إلى تجارب أخرى منقحة على الواقع، الحياة وصخبها، الكون ورهجه وهذه الدوال والعبارات هى المفاتيح الأساسية فى الديوان ويتمثل أبرزها فى (النسيان - طائر النسيان - الذاكرة - العرى - طيور الأسى والبكاء - الخيل - العاصفة - البحر - الفراغ - الخواء - الهباء - الجراح - الشهوة - منتصف الوقت... الخ).

ففى (مراودة) مثلا وهى النص الأول بالديوان نراه يكرر عبارة مشفرة أكثر من مرة نحو ثلاث مرات أبرزها:

- طيور الأسى والبكاء.

- أنتصب فى منتصف الوقت عموديا صارخا فى البرية. لا.

- وأنا قتيل مشاع لاشتباكات الجنون.

. طيور النسيان.

- تسرقين الأزرق.

وهذه العبارات تتكرر بعد ذلك بشدة فى الديوان معبرة عن إيقاع الذاكرة وإيقاع التداعى والنسيان، التداعى الحر غير المنضبط الذى يتحدث ويهجس عن كل شىء، فى كل شىء، ولكن ما يضبطه دلاليا هو

أن التجربة كلها شبقية، تلتفت إلى الواقع العالم بضجيجه وصخبه دون أن تفقد جذرها الشبقى الجوهرى فى الخطاب مع الأنثى (المعشوقة): -

«ولم يوشوش العصفور لى أنها ظلت فى سريرى طول اليوم تدلى ساقيها فى الماء، تحدق فى الوقت الضائع تحلم بى وردة أو شوكة تنبت فى سريرها بغتة فى اللحظة القاتلة فأخلع عن وجهى القناع لأبدو جسدًا وحشيا ينشر الرعب فى الوجوه الراضية بتعاليم القبيلة فلا الأفق يأخذ انفتاحة المرأة الشبقة ولا المرأة تأخذ اشتعال الأفق بالشهوات المرجأة ولا من يهدم الحد الفاصل بين الأبيض والأسود» (الديوان ص ١٥).

ويتمثل الانحراف هنا فى إيثاره اللغة النثرية للتعبير عن الواقع بلهجاته المتعددة وأحداثه المتغيرة، ولا حدود أو قداسة لهذه اللغة شعريا فهى تستخدم كما ذكرت كل الصيغ والأساليب المبسطة والمعقدة التراثية والحديثة، الطقسية، الشعائرية، الأسطورية، الدينية، العلمية مما أنتج مزيجا لغويا مهجنا، متعددا، وخطابا شعريا متمايزا، ويتمثل أيضًا فى تغيير المدلولات التى تواضع عليها الدال طوال سيرورته السيسيو - ثقافية، وكسرها فى سياقات مختلفة جذريًا عما اعتادته وألفته، وكعينة عشوائية تدلنا على تغير الدال فى السياقات المتغيرة نقتطف دالين مشفَّرين يتكرران بشدة فى الإفراقات ونكتفى هنا بإشراقة المروق وهما (النسيان) و (المنتصف) سواء كان هذا المنتصف الذى يصل بين شيئين فارقين منتصف الليل أو البحر أو الوقت.. الخ أو هو اللحظة الآنية ذاتها: -

ـ ها أنت تسرقين النسيان وتتركين الذاكرة.

ـ ها هو النسيان طائر يفر فى الفراغ المراوغ.

– لى أن أنتصب فى منتصف الوقت عموديا .

– أستعيد طائر النسيان.

– تحط رويدا.. فى سهوة النسيان.

– فرت من يدى طيور النسيان سدى.

– أطلق سهوة النسيان فى جدى.

– تحط على قوس انتصاف البحر

– على قوس انتصاف الوقت منتصب.

– أنتصب فى منتصف الميدان.

– أنبش رمل النسيان.

– الوقت يقطعنى نصفين.

– أضربهم بعصاى فينشقون إلى نصفين.

– أنا بمنتصف الطريق المر منتصب.

– أنا بمنتصف اشتعال اللون منطفئ.

– لكنه انتصاف الليل.

– طرقات منتصف الليل.

– لا مجال للنسيان.

- يفلت من يدى النسيان.

- يسكن جسمى النسيان.

- يدركنى النسيان فأنسى.

ولا حاجة بنا للتدليل على تغير الدال بتغير السياق فالنسيان يغدو شيئا ثمينا يسرق وطائرا يفر فى الفراغ ورملا ينبش به، إن النسيان يأتي كدال مشفر رامز إلى تداعيات الذاكرة التى تتساقط من حدس الشاعر، إنه فى منتصف الوقت يحاول أن يعيد للدوال فطرتها وبكورتها، يعريها من مدلولاتها وقداستها حتى لو كانت شعرية، يشفرها لتصبح لغته، دواله الخصوصية (كالنسيان أيضا، البحر، الثيران، الخيول، الأزرق..الخ) ومن هنا يصنع تميزه وفرادته وإذا عن لنا أن نستقصى هاجسا بادها فى الإشراقات وهو اختياره لكلمات معينة من المتن والتنويع عليها فى الهامش، ماهى هذه الكلمات؟ وما وجه اختيارها؟ وثمة هاجس آخر وهو أن هذه الكلمات منتقاة من السياق النثرى (متن النص) لا من السياق الشعرى (المقاطع البارزة داخل النص) فما دلالة ذلك؟ سنحاول احصائيا ومعجميا أن نجلي هذه الهواجس ونقتطف دلالتها، حيث تبلغ عدد الهوامش بالديوان نحو (١١٨) هامشا موزعة كالتالى:-

- إشراقة المروق ٤٧

- إشراقة السفر ٣٧

- إشراقة الغياب ٣٤.

وهى كما ترى تتدرج من الأعلى إلى الأدنى، فبداية الديوان - (المروق) تؤسس للواقع وقاعديته تتحدث عن الذات ودواعى مروقها

وخروجها، ثم (السفر) حيث الارتحال إلى الذات، الحلم (افسحوا لى برهة حتى أنام الدهر أو بعضا فوقتى ضيق وأنا شديد الاتساع، ثم (الغياب) والتماهي في دلالاته، والرصد المعجمى للكلمات المختارة للهوامش يبين لنا أنها تندرج فى عدة دلالات يوضحها الجدول التالى:-

الدال	المروق	السفر	الغياب	المجموع
الشبق	١١	٩	١١	٣١
الحلم	٩	٥	٣	١٧
السقوط	٦	٤	٦	١٦
الوقت	٤	٥	٤	١٣
النهوض	٤	٤	٤	١٢
الفراغ	٥	٣	٢	١٠
الذاكرة	٤	٣	-	٧
الصمت	٣	١	-	٤
الموت	-	١	٣	٤
الغياب	١	٢	١	٤
المجموع	٤٧	٣٧	٣٤	١١٨

يتبين من استقراء الجدول تركيز الشاعر على دلالات الشبق، مما يمكننا من القول بأن الإشراقات ماهى إلا لحظات تعبيرية عن العالم

الواقع من خلال رؤية شبقية لا تفتر ولا تمل فى سياق شعرى سيرورى يتحول من الماضى إلى الحاضر إلى الماضى ملتفا وناكصا، وهكذا، وتأتى دلالات الشبق بنسبة كبيرة (٣١) هامشا يليه كل من الحلم والسقوط بنسبة متقاربة وكأنه يعبر عن انكسار الحلم وسقوطه فى هاوية الواقع حتى يصل إلى مايدل على الغياب وهو الصمت/ الموت وتأتى هذه الهوامش بمعدلات تكرار متساوية.. ومن البين أن هذه الدلالات تعبر كلها عن خواء الواقع وسقوطه وانكسار الحلم فى التوحد، فى الخلاص، فى الآتى، فى الذات الشاعرة نفسها، فالشاعر هنا يعبر من خلال اللحظة الآنية التى يزوالها (لحظة الشبق) يقتطع توقيتاتها الخصيبة بالتذكر والتداعى والاسترجاع عن الواقع، العالم، الشعر، الوطن، الرفقاء..الخ وهو فيما يفعل ذلك يتخير (الآن) الذى هو منتصف الوقت، أو هو الوسط بين لحظتين، لحظة فائتة ولحظة قادمة، إلا أن اللحظة القادمة عند رفعت سلام لا تعبر عن مستقبل، أو آت مثالى، أو غد حالم جميل، بل تعبر أيضا عن ماض يشده ويجذبه إليه، فيقبض على أطرافه تعبيريا:-

سيجئ وقتٌ للبكاءً

سيجئ وقت لارتجال الصمتِ والنسيانِ

وقتٌ لانهمارِ القلب منكسرا

شظايا من زجاج أو رصاص

فى رصيف الموتِ

وقتٌ لانفلاتى نحو مملكة من الغيلان

والجان الأليف

يردّنى للوحشةِ الوحشيةِ الأولى

ووقتٌ لاصطيادِ فراشةٍ سوداءَ

فرت من يدى منذ الطفولة

نحو غابات بلا أسماء

سيجئ وقت للبكاءْ (الديوان ص٥٣).

فالوقت القادم هو وقت لارتجال الصمت والنسيان، فبقدر ما يحاول الشاعر أن يتذكر بقدر ما ينسى، ذكره للماضى وتحدثه عنه إنما هو إماتة، طمس له يذكر ويسلو، يعود إلى طفولة الوقت، لأسطورته الأولى نحو غابات بلا أسماء، يجردها من صفاتها ويخلع عليها سمته وملامحه، وليس نفيه للمستقبل سوى اتساق مع بنية النص ككل المنفية، كما سنوضح لاحقا، إذ ينفى هذا الماضى، وينفى الحاضر أيضا، ليعيد إثباته من جديد فى تشوفات نصه وأنساقه التشكيلية.. إن الشاعر يصنع شعريته عبر التوازى بين أشكال الديوان وأنساقه الثلاثية عبر التضاد بين الشعرى والنثرى، حتى فى انتقائه للدوال لينوع عليها فى الهامش، ينتقيها من السياق النثرى لا الشعرى يولدها من النثر، ليبقى لكل سياق تمايزه، وليحقق مساواة كمية ، وتضادية فى الآن ذاته، بين السياقين، كما يصنعها بين الغنائى الذاتى والدرامى المتعدد سواء فى المقاطع البارزة داخل المتن أم فى الهوامش، إنما يعبر عن مناجاة داخلية، غنائية تكسر حدة السرد الشعرى واسترساله المتنامى عبر أساليب متنوعة وجلية

يحسن بنا أن نشير إلى أبرزها، وإلى تواردها فى شبكة النص وتخللها فى نسيجه، وأبنيته..

- ٤ -

تتجاور عدة ملامح أسلوبية فى الإشراقات يبوح الشاعر عبرها عن مكونات الجمالية، وترشح هذه المكونات في تنوع هذه الملامح وتآلفها فى النسق الشعرى صانعة ميكانيزما شعريا، بويطقيا، خاصا ومن أبرز هذه الملامح:

أ) استخدام ضمائر الإشارة، وأدوات الاستفهام والنداء، وأفعال الأمر والنهى والحال والصفة بكثرة ملفتة، وذلك لأن خطابه النصى مفتوح، يخاطب الجميع من شعرية متعالية آمرة، فوقية، تحاول أن تهدم العالم وتعيد تأسيسه وابتكاره، الشاعر يشير، يتساءل ، ينادى، يأمر، ينهى لينم عن حيرته، وفى الآن نفسه عن سلطته، إنه يقود العالم، يتنبأ، يستشرف يجرح بشفرة الحرف.. ويلاحظ على هذا الأسلوب أنه عند بدءه بالنداء يردف بـ(ها) التنبيه، وعند بدئه بالسؤال (هل) يأتى دائما بـ (أم) التخيير يقول:-

«أيها الناس ها قتيل جئتى مشاع لاشتباكات الجنون، وكان لى أن أنتصب فى منتصف الوقت عموديا ولكنه باح بى لطيور الأسى، وأنت تسرقين مايستر عرى الذاكرة، تسرقين الأرق منى فتعالوا اشهدوا عاريا أمضى فليس البحر غير غريمى الرواغ يفلتنى لحتفى فى دروب

تفضى إلى الصحراء وشبابيك مشرعة لمن يجئ، فهل كان جسدك بحريا حتى يسكن اليود الذاكرة العارية أم كنت تراوديننى وتنفلتين منى إلى البحر فى اللحظة التى أهم فيها فلا تنفلتين».

(الديوان ص٧، ٨).

فالملاحظ على هذا المقطع - مثلا - أن النداء يأتى ويتلوه المنادى (الناس) ثم أداة التنبيه (ها) وكأن الناس فى غفلة، وتتبدى أفعال المضارعة والأمر فى أسلوب الاستفهام (هل - أم) وهو يتكرر فى نص الديوان بمعدلات كبيرة فالشاعر دائما فى حالة تساؤل، وهو منشطر ما بين اثنين إما، وإما، فهو فى منتصف الوقت، منتصف الأختيار، ماقبل، مابعد (هل كان جسدك ـأم كنت تراوديننى) وعلى امتداد النص نلمح هذه التساؤلات ومنها (هل تواتين أم العاصفة عصفت - هل مرح مريب... أم ظل على وجهى يموج - فهل لى أن أسميكم أم لا أسمى نفسى سكة للسالكين... الخ) ومن الملاحظ أيضا أن الحال يتقدم دائما الجملة الفعلية، وفى المقطع السابق (عاريا أمضى) يقدم الحالة على الحدث، يعطى بهذا التقديم مجانية التساؤل عن الحالة (عاريا - مكتئبا - فرحا.. الخ) ثم يفند هذا العرى أو الاكتئاب أو الفرح بعد ذلك..

(ب) التشكيل الصوتى بالكلمات والحروف، سجعا، وجناسا، وتكرارا، وتضادا وتآذرا وإصاتة، والتشكيل البصرى أيضا فى فضاء الصفحات.

فبالإضافة إلى تشكيل الصفحة بالنسق الثالثى (المتن - داخل المتن - الهامش) والتغاير بينها فى الشكل الطباعى، حجم البنط فإنه أيضا

يترك مسافة بين بعض الكلمات (خاصة فى الهوامش) أو يقطّعها، ويكوْلجها .. وهذه المسافة ـ الفراغ والتقطيع، والكوْلجة، تدلنا على أن النص الشعرى لم يعد ذا مجال زمنى، يمثله الإلقاء، وإنما أصبح أيضا ذا مجال مكانى، يفسح أشكاله لكى تكتب العين إلى جانب اليد والأذن، ولنقتطف بعض المشاهد الدالة على ذلك:-

١- تبيح لى براحها

ترمى على عرائى عراءها

تقول: كل شهوة، عرش على ماء،

وصولجان من أرق

تقول: كل صبوة صور

وكل صورة: صيف هصور

وغيمة من نزق

ثم ترمى فى دمائى ماءها

وتمضى:

لبوة

من ورق (ص٩٨)

٢- ها إنى

حجر

تخطو الفصول على جسمى

وتنحدر

وتنحدر.

وتنْـ

حـ

د

ر. (ص٩٨)

٣- كلمة السر مع فاضحة فضيحة فضاحة مفضوحة

كومض خنجر يشق لحظة الهروب نصفين أصعد بينهما صارخا

يا االرا (ص٩٣)

– هيا في صمت واحد، اثنين، ثلاثة لا ااا لا. (ص٤٩)

٤ – .. لا يأخذني النعاس والنسيان السهل على سلم المساء أسيرا كسيرا كسوسنة بلاسينين أو سلحفاة بلا رأس، سبيلي سالك لا مستحيل واستدارة ساعتي تسعى فتستلب السؤال بلا سؤال ثم تسعى تستدير وتستدير فأستغيث بساحراتي ليس يسمعن استغاثاتي فأسحب سيفي المكسور، أصرخ في السياق سدى مسعاي سدى فيسرقني النعاس والنسيان على سلم المساء أسيرا كسيرا...» (ص٤٣)

٥ – لا شراع يعبر الآن وجه المياه الراكدة، لاذراع مشرَعٌ قبضةٌ مضمومةٌ أو منفرجة، لا ضحكة أو صرخة أو أنة أو نأمة فلترحلي بدوني. (ص٦٨)

٦ – اذهبوا فى السكون

اذهبوا فى الجنون

اذهبوا فى البكاء

اذهبوا فى النداء

اذهبوا فى ارتجال الفضاء المرير

واذهبوا

برهة من حرير.

واذهبوا

طلقة فى الدفاع الأخير. ص(٦٩).

٧ – دعونى علنى أنام قليلا من الورد والنسيان

فنلتقى على حافة الجرف ترتجل الرقصة الأخيرة

نفتعل النسيان لحظة من الفراغ

الدائرىّ

ونقفز. (ص٧٥)

تفصح هذه الأشكال السبعة السابقة عن تكنيك الكتابة الشعرية الحداثية التى لم تكتف بتفجير اللغة العربية دلاليا بل أماطت اللثام عن طاقاتها الموارة فى إيقاعية الكلمات وتشكلات الحروف وأصواتها المتناغمة، فليس السجع والجناس والإصاتة أشكالاً زخرفية أو فسيفسائية أو حلية تزين النص وتوشيه، كما يتوهم البعض، وليست

هى أشكالاً هندسية ممجوجة كما يتوهم البعض الآخر، بل إنها دليل فنى ناصع على حرفية الشاعر ومهارته من جهة، ودليل على الطاقة الجمالية والتشكيلية للمفردة العربية، حرفيته فى صنع الشعر وصياغته ومهارته فى إثراء اللغة الشعرية بطاقات إيقاعية مكتنزة، ومطمورة..

ونرى فى المشاهد السابقة توارد الجناسات (عرائى - عراءها/ صور - صورة - هصور/ دمائى - ماءها/ أسيرا كسيرا/ فاضحة فضيحة فضاحة مفضوحة شراع - ذراع) والتضادات فى مشهد(٥) وتكرار الفعل فى مشهد (٦) كما نلحظ الفراغ المتروك بين بعض الكلمات فى مشهد(١) ووضع كلمة (نقفز) وحدها فى آخر السطر وكأن الشاعر ينقل حركة القفز إلى حركة النص ذاته بصريا كما فى مشهد(٧) كذلك نلحظ التقطيع ومد حرف العلة إلى أربع حركات بالإضافة لحركاته المألوفة كما فى المشهدين(٢، ٣) أما الإصاتة فتتبدى فى تكرار حرف السين كما فى مشهد (٤) وهو دليل على مهارة الصانع وثراء وجمال المصنوع، وليست هذه الإصاتة تناصا مع المقامات أو تناصا صوفيا كما يتوارد إلى ذهن البعض، بل إنها تنويع على جرس اللغة وإيقاعها الموسيقى، هو إذن تناص مع اللغة ذاتها بزخمها الإيقاعى التشكيلى المدهش.

(جـ) الإتكاء على بعض تقنيات القص الحديثة كالاسترجاع والتذكر، وإعطاء السرد نبرته الاستكانية البارزة التى تقدم أو تؤخر فى الأحداث وتسلسلها والأحداث هنا بالطبع شعرية يستدعيها الشاعر غير مرة ويفندها فى لغة متعددة المستويات، كما أشرت،

يلتفت فيها أحيانا ويجرد، يشير إلى أناه أو إلى المحبوبة أو إلى الرفقاء أو إلى المجتمع عموما يقول مثلا:-

.. لست شاهدا أو شهيدا لكنها الثرثرة الفاترة فى زهرة البستان وفينكس والأتيلييه إلى أن قالت: سأنتظر على الحافة فى لحظة الصفر فكان لى أن أجئ صارخا بما لا يجئ الباطل من بين يديه ولامن خلفه فأسمى النظام القائم مهزلة قائمة والاحزاب العلنية استمناء علينا والأحزاب السرية استمناء سريا وأنا حالة تحل فى لحظة افتراق الخيط الأبيض عن الخيط الأسود (ص١٧).

فيبدأ فى سرد السياق الشعرى - باعتبار أن النص - أى نص - لا يتخلى عن الفكرة الحكائية - ثم يصل إلى حالة تذكر/ حكّى (إلى أن قالت ...) فينتقل النص على الفور إلى حكاية الماضى، ثم يلتفت إلى أناه (كان لى أن أجئ...) وإلى وصف حالته وحالة الواقع المتقلبة، ويتمدد هذا الأسلوب فى بنية النص ككل تمددا واضحا، جليا، دالا فى متن النص المتخذ شكل النثر إلا أن الشاعر بالطبع هنا لا يقص بل ينشد، ويُشعر، لذا فإنه يخلخل العبارات يقدمها، يؤخرها، يراوغ التراكيب السياقية فى مباشرتها وغموضها، يلغز حينا ويبهم أحيانا فينقل العبارة من حضورها السياقى إلى مجازها الاستبدالى - إذا صح التعبير - إلى حيث الإيماء، والإشارة، والترميز.

(د) تتجاور بالنص بعض الأساليب التشعيرية البارقة التى تقر فى أبنيته وتتمدد برهافة فى أنساقه حيث يتم عبرها إنتاج الدلالة الشعرية وتوليدها وإخصابها وتتمثل هذه الأساليب فى التوصيف، توصيف المشهد أو الحالة، ككل بإيقاف إيقاع الزمن الشعرى مؤقتا ليخلد

الشاعر إلى التوصيف قليلا، ثم العودة إلى هذا الإيقاع مرة أخرى، ويصبح هذا التوصيف بمثابة بنية تصويرية صغيرة تلصق وتدمج فى بنية النص الشعرى ككل:-

أجساد تتدلى، فى الليل

ريح تصفق بابا يصفق

أجسادا متدلية،

فيؤرجحها الليل

خطوات تركض فى الحارات

وعسس فى أركان الليل

حمحمة، ونشيج يخبو

والحرية ترصد خطو الليل

لاشئ جرى. (ص٢٠)

وتتمثل أيضا فى التقسيم بتكرار الكلمات دون رابط دلالى سوى حضورها الدلالى العامىّ فحسب كقوله مثلا (وتطلقه إلى السكينة، ثيرانا، ومتصورا وشبق/ ويصعد فى المنتصف: صليلا وصريرا/ نصفان نصف من ظلام باهر، ونصف من نهار مستعار/ كل هاوية لخطوتى: طريق، وكل موعد: سدى، وكل طعنة: صديق...الخ) وتقصى الدال ليعطى غوالى طاقاته التى يستقطر الشاعر منها شعريته ويحفز بها نصه للمثول فى رواق الشعرية يقول مثلا (طيور من رذاذ مارق، طيور من أزيز غارب، طيور من غبار اليود تلعقنى، حيث يتقصى

الدال طيور) بتكراره فى ثلاثة سيقات مختلفة (رذاذ، أزيز غبار) ويرتكز الشاعر أيضا على أسلوب تركيبى جاهز للعبارة الشعرية، نمطى مكرر، وهو (لى أن أفعل...) ونراه يتكرر بين ثنايا الديوان بشكل سافر (لى أن أحصد الكلام بمنجل الوقت/ لى أن أكتفى بالكلام/ لى أن أجئ صارخا لى أن ألقط الحصا) وأحيانا يضم اسمها إلى أن، الفعل (أسمى) فتتحقق الجاهزية والنمطية، إذ يتكرر هذا الأسلوب، أو هذا التركيب تكرارا فجا فى أغلب القصائد الحديثة، فيسمى البحر نارا، والنار قبرة والرمل مخدة والمطر خنجرا... الخ هذه التسميات التى تفتح للخيال فوضاه الدلالية ومروقة غير المنضبط، غير الدال، لا على الشعرية ولا على الإبداع يقول رفعت سلام:

لى أن اسمى الأفق: ثوبا ضيقا، والكتابة ورطة
والدولة سيركا من الحواة والقتلة والانتخابات ملهاه
والسكون سكينا والجرائد جيشا من الداعرات. (ص٧٧)

فبالرغم من الفضاء الدلالى الذى يفتحه فعل (أسمى) بإعادة تسمية الأشياء من جديد، تسمية شعرية، إلا أنه قد يؤدى ـ وأدى فعلا ـ إلى الاجترار والتداعى والعبث بالدلالة، ومواضعة الألفاظ، لا بإبداعها وشعرنتها...

ومما يتصل بهذا أننا نلاحظ على هذا النص، وغيره من النصوص التجريبية أنها عندما تتعرض للواقع مباشرا فإنها تتكشف فنيا، وتتهاوى شعريتها وتضل فى أغلب الأحيان طريقها إلى قشابة التصوير الفنى وجدته، بل وتقع فى تعبيرات فجة مباشرة، سطحية بتعمدها صنع تراكيب واهية لا تعرى الواقع ولا تنقده رغم مرارة هذا

الواقع ومرارة وقائعه، يقول رفعت سلام مثلا متحدثا عن الانفتاح وعن الطائرات الأمريكية الغالبة وعن الواقع المريض فى بعض التعبيرات: (عصر انفتاح الفخذين ـ أصفع الكلب على خده الأيسر بعد أن أدار الأيمن للطائرات الحربية الأمريكية ـ تبرعوا من مال الله لبيت الله فلستم سوى حشرات بلهاء ـ هو وقت الخيانة والسرقة والمؤامرات والتسلق والكذب والكلام .. الخ الخ).

.. فرؤية الشاعر التجريبى عموما للواقع أصبحت رؤية إبداعية لغوية خاصة بمعنى أنه حين يستبطن ذاته ويتعمقها يحيل التجربة إلى تجربة لغوية تكتفى بالتشكيل والتشعير وتقويل الصورة، مبتعدا عما يمور بجسد الواقع، مقتربا جدا من ذاته الشاعرة، أما حين يتعرض للواقع، يتعرض له من نظرة فوقية متعالية، لا يستطيع أن يتواصل معه، من هنا فإنه يكتفى بالإشارة غير المتعمقة، المباشرة، غير المتغلغلة، فى لحم الواقع وأحداثه الموارة..

(هـ) البنية المهيمنة على النص/ الديوان هى بنية النفى، إذ إن أغلب جمل النص منفية، بل وتكاد تكون كل جملة متضمنة للنفى، وقد آثرت تأخير ذكر هذه البنية لأقف قليلا مع أشكالها ودلالتها، حيث يمكننى القول بدءا إن النص/ الديوان كله عبارة عن صرخة ضد، صرخة حادة ثاقبة، منذرة، بـ «لا» تشهرها أمام الذات، أمام العالم أمام القبح والرداءة والتردى والانكسار والخواء، ويأتى النفى فى الديوان مستخدما كافة أدوات النفى (لا ـ لم ـ لن ـ ليس ـ دونما ـ ما) ولنقتطف مشهدا عشوائيا للدلالة على سريان النفى وتغلغله فى نسيج النص يقول:

«لست فارسا يشق له الغبار، ولكنه السأم والرغبة فى التبرير سدى بعد أن انقطع الخيط الأبيض وانفلت الأسود منى وخدعنى قوس قزح، وما كتبت مرثية للعمر الكئيب غير وجهى الصاعد من بين الأنقاض والترائب، أنشر الشر وأمشى فى الشوارع الموحشة منشدا نشيدا عدميا دونما التزام، ولا أنشد عزاء قزحيا لا يمنحه يود البحر وأيز وسائل المواصلات فى ليل مصر الجديدة وشعرة معاوية لا تريد أن تنقطع ولا أنتم تنقطعون فكيف لا يراودنى البكاء حينما ضاعت فى زحام الفوضى الجميلة دون أن يوشوش العصفور لى أنها ظلت فى سريرى حتى المساء، لا فليس لى أن أقول لا وقت للبكاء وانفلاتة الأشياء من يدى تعيدنى إلى انطفاء الموعد المضروب فى ساعة لا تأتى فى يوم لا يأتى فى شهر لا يأتى فى سنة لا تأتى فى عمر يأتى مذعورا ليفر كأرنب برى إلى الأحراش الوعرة فى رعب لا يأتى إلا فى الفقرة الأخيرة» (ص١٧، ١٨).

وبالنظر إلى هذا المقطع نجد أنه يتضمن عدة أدوات للنفى هى (ليس - ما دون - لا - تتكرر فى عبارات المقطع وتتخلله بحيث تصبح كلها - دلاليا - منفية تدل على انكسار الشاعر وسأمه، ومعاندة الواقع له باستحالة أحلامه ورؤاه (شعرة معاوية لا تريد أن تنقطع ولا أنتم تنقطعون) وتبلغ ذروة المعاندة فى غياب وقت الخلاص نفسه (فى ساعة لا تأتى فى يوم لا يأتى...) حتى الشاعر نفسه يصبح مسلوب الإرادة (لا - فليس لى أن أقول لا وقت للبكاء..) الشاعر يعبر عن انكساره، عن الخواء، عن العدمية، عبث الحياة، يعريها، بزيفها وسقوطها يمضى دونما التزام، لاقداسة للأشياء لاشئ، لا أحد، لا

مكان، لا وقت، هكذا يمضى الديوان من بدئه لنهايته وقد أفضت به بنية النفى إلى بروز خمسة أشكال تطل منها النماذج التالية:-

١ - (لا... ولا..)

- لا الأرض صهوتى أو صهيلى

ولا صليلى بيرق على الأفق (ص١٤)

- لا الموت يشبهنى.. ولا اللغات (ص٨٠)

- لا الدهر يكفى لى.. ولا يضيئنى الكلام (ص٥٨)

- لا السماء فرقتى... ولا التراب من أسمائى الحسنى (ص٢٨٢)

٢ - (لم.. ولم..)

- لم أقل لها «حدث لعمرك رائع أن

تهجرى فهجرتنى.. ولم تقل على رصيف

الميناء والوقت سدى. (ص١٤)

٣ - (لا، ليست، ولا)

- لا. ليست الحمى القرمزية

ولا السعال الديكى. ولا

لكنه الخواء العذب. (ص٢٧)

٤- (لم ...لا)

- لم أكن صخرا

لينبت فوق أقدامى الصهيل

لم أكن قبرا

ليهطل فوق أعضائى العويل (ص٥٥)

٥- (لم - لا..

لم تكن بدرا قتيلا

لا

ولا فجرا وبيلا

لا

ولا قبرا جميلا

لا. لم تكن (ص٩١)

وتنتشر هذه الأشكال فى النص مجلية معنى الرفض، ومعنى الانكسار أيضا محققة المعنى الدلالى الكلى فى ضياع الذات الشاعرة، ونفى الحلم، وإذا كان الشكل الأول متكررا فى شعر الحداثة عموما، فإنه يعطى للتوقع قدرا ما لإكمال الكلام وإشباعه ومن الممكن أن أسميه.

التعليق الدلالى حيث يعلق الشاعر المعنى الآخر بالمعنى الأول وتصل واو العطف بين المعنيين.

أما بقية الأشكال فإنها قد تفتح السياق لتوارد النفى غير المنقطع وتواتره فتحا مطلقا بالنفى والتعليل كما فى الشكل (٤) أو بتأكيد النفى كما فى الشكل (٥) وبذا تسبح الدلالة الشعرية فى سياق منفىً

لا نهائى لا يجده إلا وعى الشاعر بحركته المتنامية، ووظيفة تواردة فى النص..

وهكذا تَتَضَامُ هذه الملامح الأسلوبية لتشكل البنية الأساسية للنص التى يتكئ عليها وينهض على أنساقها الجمالية المتعددة، مارقا بها إلى شعريته، ودلالته الإبداعية الخصوصية..

- ٥ -

تناصيا، فإن الديوان يرتكز معظمه على تناصية الجملة الشعرية سواء بالتناص الداخلى، بتكرار العبارات المشفرة، وتكرار بعض الكلمات التى لها دلالتها الخاصة بشعر رفعت سلام والواردة فى ديوانه السابق «وردة الفوضى الجميلة» كالثيران الليلية، وحمحمة الخيل، ومنتصف الوقت.. الخ، أو بالتناص الخارجى، الوافد إلى ذاكرة النص، حيث يستدعى الشاعر نصا غائبا يعضد به بنية نصه الحاضر، فهو يقتبس ويحور ويتحاور ويتضاد مع النص المستدعى بحيث يهبه فى سياقه الجديد طاقات دلالية خصبة وينفتح به على آفاق تصويرية مدهشة.. وتتعدد أنواع التناقضات فى الإشراقات لتشمل الأسطورة والحكايا القديمة والفولكلور، والدين، والشخصيات التراثية والمعاصرة أيضا، والشعر العربى القديم والأثر النثرى المتواتر والعبارات التراثية النزيعة.. ويحسن بنا فى هذا المقام أن نقع على طرف تحليلى لبعض أنواع التناص فى الإشراقات وكيفية صياغتها فى النص وفاعليتها فى التشكيل الجمالى للنص الشعرى، ولنقطف بعض المشاهد الدالة على ذلك:-

١ – «حينما تنقطع شعرة معاوية بغتة فلا يتبقى غير أن أكتب أهجية للعمر الكئيب موشّاةً بحوشي الكلام ومهجور الألفاظ وسقط متاع الشعراء الصعاليك ومن لف لفهم، وأتأبط شرا أصفع به وجه العالم وقفاه بلا افتعال أو مداراة وأستدير فأبكى قلة حيلتى وضعفى وهوانى على الناس جميعا دون استثناء، فلست نبيا، لكنها قالت سأنتظر على الحافة فى الساعة القرمزية أنبش رمل النسيان عن أحجار الذكرى. فأنا جائعة وأنت شهى، والوقت يقطعنى نصفين، نصف إلى الماء ونصف إلى الصحراء، ذلك أنك أب لليتيم وزوج للأرملة وأخ للمهجورة ودثار من لا أم له أو دثار...» (ص ١٨).

٢ ـ «.. وأدقّ ولا مَن؟ وأدق أدق ووجهك صوب البحر كمشكاة فيها مصباح فى زجاجة، فى كوكب درىّ يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار، لكنى أشعل عود الكبريت وأقذفه فى قلب العالم، لا يفلب أحد أو صرصار وأرفرف فوق لسان اللهب العذب، أرتّلُ آيات الخيبة والعار ووجهى يتقلب بحثًا عن سماء ومدى سدى فأجيئكم رصاصة أو خيانة أو فضيحة، أسمى الأشياء بأسمائها الأولى وأمشى فى الأرض مرحًا..» (ص ٢١، ٢٢).

٣ ـ «.. اتبعونى ولا تسألونى فالصمت كالسيف والصبر مفتاح الفرج الآجل قبل العاجل، والكلمة موت، فاحذروا ثلاثا ولا تلومن إلا أنفسكم فلى دونكم أهلون لا مستودع السر ذائع لديهم ولا هم يشون بى لمباحث أمن الدولة، فوداعًا دون دموع حتى يوم يتسع لأوجاعى أو تتسعون فيه للحظة التنوير القادمة على جثتى المتخثرة» (ص ٣٠).

٤ ـ «.. أين أنت ياطرفة يانيرودا يابوشكين ياسعدى يوسف يابيتهوفين ياأصلان ياريتسوس يادستويفسكى ياتشايكوفسكى ياماياكوفسكى يارامبو يامنيف ياجويا ياسميح ياسيد درويش ياطه حسين وبيكاسو ياتل الزعتر يايارا يالوركا ياحيدر حيدر ياجيفارا يامايكل انجلو، تعالوا جميعا بأسلحتكم المشهرة الماضية فى وضع الاستعداد والأيدى على الزناد معًا دفعة واحدة بلا رحمة إنه خط الدفاع الأخير غن مالك الحزين وذكريات بيت الموتى وسيمفونية البطولة والشعر الجاهلى وشخص غير مرغوب فيه وغيمة فى بنطلون والأخضر بن يوسف وشرق المتوسط وجرنيكا وعرس الدم ووليمة لأعشاب البحر والسيمفونية الرابعة ويوجين أنيجين وفصل من الجحيم واقتحام سانت كلارا وبلادى بلادى خط الدفاع الأخير الأخير» ص ٦٨).

٥ ـ وأبكى على الربوع والديار قليلا:

ربعـــان بالواد بين حـــالا	واهدودمتْ منهـمـا العـروشُ
وأورق المطلهـيج فـيـهـا	وطَـهْـطَـهـلُـه.. وطَـهْـطـلـيشُ
والـهـامُ والهندجـانُ فـيـه	والصلّ والنمْـرُ والنمـوشُ
والفـهـد يغـدوَ بقلقلينِ	والأكـدحُ الأقـرعُ الكدوشُ
هـل يبـلـغـني دار حـبـي	صَـمَـيْـد حِيٌ ضـمـخـديشُ
خَـيْـخَـضِعٌ خَـبْـضَضٌ خِـضمٌ	مـرقـاشِمٌ قـائشٌ قـشـوشُ
فـالقـوم لا يعلمـون أني	السيد الناعشُ النّعوش (ص٩٠)

.. فى المشاهد السابقة تتعدد أنواع التناص التى تتسرب فى بنية النص الحاضر بدءًا من اللفظة التراثية إلى التعبير التراثى إلى

المشـهد التراثى عـامـلاً.. ففى المشـهد (١) بتناص النص مع تعبيـر (شـعرة مـعاوية) يردنا إلى المقولة الشـهيرة التى أطلقـها مـعاوية إبان حكمـه، التى لا تنقطع أبداً فى حركة الشـد والإرخاء، إلا أن الشـاعر هنا يقطعها بغتة، ويكتب (أهجية للعمر الكئيب) يذكرنا بديوان عبد المعطى حـجازى (مـرثيـة للعمـر الجـميل) ثم يذكـر بعض العبـارات التراثيـة التى نلمحها فى طوايا الكتب النقدية القديمـة (حوشى الكلام، مـهـجـور الألفـاظ... ومن لف لفـهم - الخ) إلا أن النص الرئيـسى المستدعى هو نص «السيرة النبوية» حيث يتناص مع ما ورد فيها، ودعـاء النبى (ﷺ) ومناجـاته لربه بعـد أن سلط أهل الطائف عليـه غلمانهم وسفهاءهم لرده عن الدعوة (أبكى قلة حيلتى.. الخ) ثم يقتطع ذلك ويعود لأوليات السيرة ونزول الوحى وخطاب خديجة للنبى، بعد أن حكى لها عن نزول الوحى عليه فقالت له «إنك أب لليتيم.. الخ) إلا أن الشـاعر يغير أيضًا فى بنية النص المستدعى وتركيبه، بما يتواءم مع النص الحـاضـر الذى تكتنفه المفارقة والسـخرية من الواقع، وفى المشـهد (٢) يتناص مع القرآن الكريم فى آية المشكاة الواردة بسـورة «النور» إلا أنه يشبـه وجه مـحبوبته بنور الله (ووجـهك... كمـشكاة - الخ).

ويتضـاد أيضا مع النص المستدعى بعد ذكره (ولو لم تمسسه نار) إذ يقوم هو بإشـعال النار وقذفـها فى قلب العـالم، ويتناص أيضا مع الآية القرآنية (قد نرى تقلب وجهك فى السماء.. الآية) والآية (ولا تمش فى الأرض مرحا... الآية) ويتضـاد مـعهما فـلا هو يعثر عن سماء ولا عن مـدى وهو يخالف النهى (لا تمش) بالفعل (أمشى) إنه خـارج على

العالم مارق منه ولو تناصيا، وفى المشهد(٣) نجد عبارات مثل (الصمت كالسيف، والصبر مفتاح الفرج، الكلمة موت، ونجد أيضا التناص الشعرى الذى يتكرر أكثر من مرة فى الديوان باستدعائه لأبيات شعرية من الشعر الجاهلى خاصة «عمرو بن معد يكرب وامرؤ القيس» ومن الشعر العباسى عند أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء المعرى، وهو هنا يستدعى بيتى «الشنفرى» الواردين بلاميته الشهيرة:

ولى دونكم أهلون، سِيْدٌ عملّسٌ

وأرقط زُهلولٌ، وعرفاءُ جَيْألُ

هم الأهلُ. لا مستودع السر ذائعٌ

لديهم، ولا الجانى بما جرّ يُخذلُ

وبالطبع يحور ويختزل فى البيتين (ولى دونكم أهلون لا مستودع السر ذائع لديهم.. الخ) ويربط بينهما وبين عبارة (ولاهم يشون بى لمباحث أمن الدولة) لتحقق المباغتة الشعرية والمفارقة الدالة الواجعة، وفى المشهد (٤) يستحضر الشاعر شخصيات عدة تراثية ومعاصرة ما بين شعراء وفلاسفة وروائيين وكتّاب ورسامين وموسيقيين من الشرق والغرب من القديم جدا إلى المعاصر الحاضر، ويستدعى أسماء أبرز أعمالهم التى تنور العالم وتضيئه تقضى على قبحه الأبدى، وتجمله، إنهم خط الدفاع الأخير عن الحلم والجمال والقيم المثالية الإنسانية فى الإبداع والحرية، وفى مشهد(٥) يستحضر نصا حوشيا غريبا من الشعر المنسوب لامرئ القيس، بعد أن استحضر له سوى هذا النص نصا آخر مطلعه:

قتيل بوادى الحب من غير قاتلٍ

ولا مَـيت يغـرى نهـاكِ ولازمل

يبرز فيه ألوان التكرار للحروف والكلمات، وهو هنا يكمل الاقتباس المباشر ويضمن نصه هذا النص بكلماته المهجورة الحوشية ليسخر أيضا من الواقع الذى يُشبه قبحه قبح هذه الألفاظ المستهجنة. ولاشك أن نص الإشراقات بوصفه نصا مفتوحا كما قلت سالفا، فإنه ينفتح بلغته الوامضة المتعددة على مختلف الأساليب، ومنها هذا الأسلوب التناصى الذى أعطى النص عمقه الإشراقى، وجذره الدلالى الثابت.. الذى يربط ما بين تراثية التعبير وحداثته، ويمثل خلفية إبستيمية تتبدى فى ذاكرة النص باعتباره أيضا معرفة فى العالم وعنه.. طموحا للوصول إلى خلق مفرداته وابتداع تقاطيعه وملامحه الجمالية، داخل النص، وقد ساهمت النصوص المستدعاة بشدة فى توجيه دفة الخطاب الدلالية فحين يذكر نص امرئ القيس مثلا يسبقه بعبارة وأبكى على الربوع والديار وحين يذكر الآيات القرآنية وحول دلالاتها الأخرى بذكره إياها والتفافه حولها بدلالات تقتنص اللحظة الدالة لتتواشج معها أو تضاد مع تجلياتها.. وهكذا بحيث يستقطر من النص المستدعى طاقاته التعبيرية لتتغلغل فى نسيج نصه وتتماهى معه شعريا ودلاليا.

- ٦ -

.. نخلص مما سبق إلى أن رفعت سلام قدم لنا نصا له شعريته الوامضة نصا طليعيا يستأثر وحده بكشوفاته التجريبية الخاصة، إنه

يرى العالم من منظور عبثي، عدمي، ينقله كما هو بكل خرائبه، ومفاوزه، وسهوله ليدلل لاعلى هزيمة ألذات الشاعرة، بل على هزيمة هذا الواقع الكئيب واستنامته، إنه يمضى فى نصه دونما التزام على حد تعبيره - لاقداسة لشئ، يمضى بين منتصف الوقت، إنه انتصاف كل شئ، يصور اللحظة الشبقية الحاضرة ويسقطها على العالم، العرى هو أداته والشبق والفراغ هما مهمازاه اللذان يتكئ عليهما ولاليا، إنه يحلم أن ينصب سيدا للوقت ليغيره، ليصرخ فى النهاية إننا قادمون، إنه يدعو للمروق للرفض وذلك بعد أن يعرى الواقع تماما بقبحه الاجتماعى والسياسى والثقافى أيضا بحثا عن وردته الجميلة بين الفوضى الأبدية ليتسع وقته للمروق (فافرنقعوا عنى فإنى فالت للضفة الأخرى نشيجا أو صهيلا، أو كما يقول فابعدوا عنى فإنى فالت من حبلى المعقود أنتظر القيامة، هكذا يدعو الشاعر للانفلات والمروق بعد أن يطلق صرخته الكظيمة (لا) ضد الخواء والفراغ والانكسار...

وأود الآن أن أشير إلى أمرين نشأ تأسيسا على نص الإشراقات:-

أولا: أن النص الشعرى الحداثى أصبح مفتوحا، لاحدود له، يستوعب كل شئ، اللغة ككيان - دون عزل أو انتقاء - صالحة كلها للتشفير الشعرى، بكافة الإمكانات التقنية المتاحة، كذلك فإن ما يبدو على سطوح هذا النص من تنويعات إيقاعية بالحروف والكلمات ليست زخرفة ولا فسيفساء لا دلالة لها بل إنها بحث عن جماليات اللغة العربية المطمورة خروج على سكونية اللغة، وكشف واستقصاء لعوالمها الرحبة الفسيحة.

ثانيا: بما أن النص الشعرى الحداثى نص مفتوح، فإنه نص تجريبى، طليعى أيضا، لايتأسس على نماذج سابقة، تجربته لا فى الواقع، أو فى موضوع ما، تجربته فى جدته، وشكله، وبنائه، فى حساسيته واكتشافه ولا تثريب على هذا الكلام، ولكن حين يتحول الشاعر، إلى شاعر تجريبى فإنه يؤزّم العلاقة بينه وبين المتلقى، فكلما استطاع المتلقى أن يكون هاجسا ما أو نقطة التقاء بينه وبين النص الحداثى، بياغته الشاعر بنص آخر مغاير فى تشكيلاته وتعبيراته، فيصدم المتلقى فى رواه وفى معرفته التى شكلها فى مطالعاته للنص الحداثى، فكيف يتسنى للمتلقى أن يلاحق الشاعر، لقد وصل النص الحداثى فى العشرين عاما الأخيرة إلى أقصى مراحله وطاقاته الحداثية من التفجير إلى التشكيل إلى الترميز، فهل آن الأوان أن يرسخ ماحققه فى تربة الواقع،، أن يصل شعرة معاوية التى تكاد تنقطع بينه وبين المتلقى، فالتجريب إذن مغامرة مع الإبداع، ولكنهما ضده فى آن إذا تحولت المسألة إلى قطع الصلة مع المتلقى، مع التوصيل، مع الرسالة الإبداعية الشاملة الدالة.

على كل فإن ماقدمه رفعت سلام فى إشراقاته يعطى انفتاحا للنص ويفسح من احتمالات تلقيه وتأويله، ويعزز الشعرية العربية عموما فى بحثها المتوثب المستشرف عن الابتكار والتماين، ونزوعها الحميم لتثبيت أركانها فى جسد الواقع كما تثبتته طوال تجربتها الحداثية فى جسد اللغة وأطراف التصوير.. سواء باصطفائه لشكل مغاير يسبح فى مداراته خطابه الشعرى أو فى فرادة الاختيار التعبيرى وترويض كلامات اللغة لتبوح بمكنوناتها وتبتدع انزياحاتها الطريفة المولدة التى تشعرن الحياة وتفض أغوارها على شفرة الكتابة

إشارات:

١- حيث تتجلى حداثة الشعرية فى بروز تقنيات عدة فى شكل القصيدة وطرق تركيبها، وفى خلق ما يسميه كمال أبو ديب بالفجوة: مسافة توتر وتتضمن الانحراف والتضاد والانتهاك والمقابلة والمفارقة، بالإضافة إلى استخدام تكنيكات القص والدراما والسينما من سرد وسيناريو واسترجاع وحوار وتعدد أصوات وكولاج ومونتاج ..الخ فى بنية القصيدة الحديثة وشعريتها، ويمكن فى هذا مراجعة: تودوروف «الشعرية» ـ أدونيس «سياسة الشعر» ـ كما أبو ديب «فى الشعرية» ـ صلاح فضل «شفرات النص» ـ مصطفى ناصف «الصورة الأدبية» ـ جون كوهين «بناء لغة الشعر» على سبيل المثال.

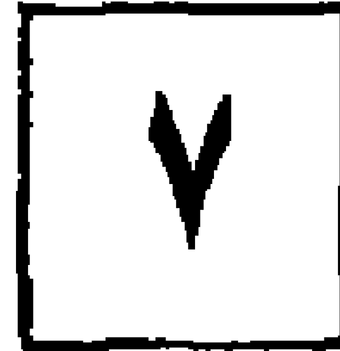
٢- كمال أبو ديب: فى الشعرية ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٧ ص ١٩.

٣- باعتبار أن هذا الشكل يحدد الدلالة، بمعنى أن قصيدة بيتية مثلا ستختلف طريقة تصويرها وتركيبها عن قصيدة تفصيلية أو قصيدة نثرية مثلا، فاختلاف التركيب يؤدى بالطبع إلى اختلاف الهدف التصويرى ولا يفوتنا أن نذكر هنا أن قصيدة «إسماعيل» لأدونيس، المنشورة بكتاب الحصار، تأخذ هذا الشكل الوارد بالإشراقات.

٤- تتكرر مفردة «الحلم» فى الديوان بشكل كثيف وتواردها هنا استكمال دلالى بارز، وانفتاح على آفاق الحلم واللاوعى، وبما كان تطويراً لورودها فى ديوان رفعت سلام «وردة الفوضى الجميلة» الصادر عام ١٩٨٧ وتواصلا مع كشوفاته، خاصة قصائد «منية شبين» «وردة الفوضى الجميلة» «تنحدر صخور الوقت إلى الهاوية».

٥- أعنى أن تجربة ما قبل السبعينيات الشعرية كانت تضع حدا فاصلاً بين لغة الشعر ولغة النثر، بين قاموس الشعرية، وقاموس الواقع، أما الشاعر السبعينى فقد كسر هذا الحد وأقام نصه باعتبار أن اللغة كل لا يتجزأ، والنص ينبغى أن ينفتح عليها.

٦- جون كوهين: بناء لغة الشعر ـ ترجمة أحمد درويش ـ سلسلة كتابات نقدية ـ هيئة قصور الثقافة ١٩٩٠ ص٢٠٨.



بنية الغياب ـ بنية الاستقصاء

خواص أسلوبية فى شمس الرخاء

«إنه يمكن إنزال القمر من السماء بجملة منظومة»

‹فرجيل›

بنية الغياب ـ بنية الاستقصاء

خواص أسلوبية فى شمس الرخام

.. لم يعد النص الشعرى الحداثى نصا مباشرا يقف كظل باهت خلف تفاعلات الواقع وتغيرها بحيث يكون تابعا لها ولهذه الأحداث الطافية على سطحه، بل أصبح نصا مؤطرا معقدا راهصا بالتشكيل وإعادة مس الأشياء من صميم جوهرها واجتياز حوافها المسطحة واستبطان هذه الأشياء المختلفة وعلاقتها بالإنسان لا بوصفه ذاتا واحدة بل بوصفه كيانا طاغيا مؤثرا متعددا يتعالق به التاريخ والأسطورة والعقيدة والطبيعة وما وراءها واللغة أيضا،،

النص الشعرى الحداثى خلق ورصف جديد، واش، للغة بهدم كل دلالاتها السالفة المكرورة وإعادة بنائها فى أنساق غير مقننة لا تكتب الحرف وحده بل تكتب الإنسان، وإذا كان تشعير الحياة ينهض على تحويل مادتها النثرية الخبرية إلى مادة لغوية إنشائية، فإن هذا التشعير يرتكز أساسا على وسائل جمالية وتقنيات تعبيرية توجز هذه الحياة ـ العالم وتنتصر لها فى آن، توجزها بتغييبها وإدخالها إلى بؤرة «الهلامية» ثم القبض عليها والانتصار لها تعبيريا بوساطة النص الشعرى، وتقويلها عبر بنياته المتشابكة بحيث يؤدى النص الشعرى

ضمن وظائفه وظيفتين:- باستعارة فلسفية ـ تحويل الواقع إلى قوة، والقوة إلى فعل، وصياغة هذا الواقع ـ الحياة، بتكوينه وإعادة إنتاجه دلاليا ولغويا.. والدخول إلى عالم التشعير فى ديوان «شمس الرخام» للشاعر جمال القصاص يقفنا بدءا على تحديد أمرين بادهين:-

أولهما: فرادة الاختيار التعبيرى لدى جمال القصاص بوصفه اختيارا يتأسس على كثافة اللغة الغنائية والبرناسية الجديدة للعبارة الشعرية وهو ما يتفرد به نص القصاص الشعرى، كما سيتضح فيما بعد، عن نصوص السبعينيات.

ثانيهما: نهوض هذا النص على بنيات مولدة، لا تقترن بالضرورة بالتقنيات الحداثية[١]، تضرب جذورها فى تاريخية الدال، أى دال، عبر تجانسه بالسياقات المختلفة، وتسمق إلى تطويع هذا الدال، أو ذاك فى قران إيحائى مدهش، وتتجاور هذه البنيات وتتداخل لتشكيل معمارية خصوصية للنص القصاصى،، وتنحلُ هذه البنيات فى عدة بنى تتمثل كما باحت لنا نصوص الديوان فى الغياب والاستقصاء والأسلوب والإيقاع، ومن ثم سنقوم بتحليل تفصيلى لهذه البنى للكشف عن علاقاتها المتشابكة وتضايفها النام المنسجم لتكوين النص وإنتاجه وكيفية تشعير العالم وبعثه ورصفه وتأسيسه.

بنية الغياب :

.. الغياب هو الشعرىّ، تغييب العناصر والأشياء الحاضرة المحسوسة وغير المحسوسة عبر علامات اللغة وشفراتها أحد السمات الجوهرية فى النص الشعرى، وعبارة «أعذب الشعر أكذبه» عبارة واعية دالة حيث إن الكذب ما هو إلا تغييب مؤقت للحقيقة قد ينكشف

أو لا ينكشف والشعر هو أكذب الفنون، لأنه بارتكازه على الخيال وامتطاء شطحات الصورة يحيل التجربة من حضورها الحقيقى الصادق المنطقى، إلى حضور جمالى كاذب وخادع، له فى الآن نفسه حضوره السيميائى البارز الذى يجلى معنى الواقع فى معنى اللغة لأنه يحول بنيات الواقع إلى مايعادلها ويوازيها من دلالات لغوية، ولكن ليس البحر - مثلا - فى الواقع هو البحر فى النص الشعرى، وليست الوردة فى الواقع هى الوردة فى النص الشعرى، إذن فإن هذه المعادلة/ الموازاة التى يستلبها الترميز فى نسق جمالى هى المشكل الرئيس لبنية الغياب، ومن ثم للبنية الشاسعة، بنية التشعير.

وتتبدى عناصر الغياب فى شمس الرخام بداءة فى عنوانه، فهو يقوم بعمل موازاة غيابية رمزية ما بين الشمس وما يعادلها وهى «الأنثى» وما بين الرخام وما يعادله وهو «الجسد» هكذا:-

الشمس ←—— الأنثى

الرخام ←—— الجسد

أى أنه يغيب الأنثى وجسدها بإحالتها لشعاع الرخام الذى يتبدى فى شكل أسطورى هو «الشمس - الأنثى» وتنحل دلالات الغياب فى نصوص الديوان فى عدة تجليات تتضمن انتقال ضمير المتكلم (أنا) وضمير المخاطب (أنت) بالتجريد إلى (هو) ثم إن الضمير العائد على غائب يأتى دائما مشيرا إلى أنثى، فهاء الغيبة تنفرط بشكل كبير فى دوال النصوص وترشح بأبعادها الأنثوية خاصة فى النص الأول (فى دهشة غربتها):-

كانت تتسربل فى دمها المجنون

غبار لفافته يتكلس بين أصابعها

يكوى شفتيها..

يجلدها..

النمش الوثنى على خديها

يتسلل لفضاء ربابتها

ببياض تفتتها

يستكشف تفاحتها

- أنتَ..

- أنتِ.. (ص٦)

ويتحقق الغياب أيضا بتجريد أناه إلى «هو» حيث تنشطر الذات الشاعرة إلى ذات موصوفة، وذات معقبة فى بوح شعرى تجريدى تعثر فيه الأنا على ذاتها من خلال تغييبها، ويجمل فعل الكينونة نسقها السردى المجرد:-

أنا كنت أعرفه

ذات يوم، هوى من سفوح القصيده

تدحرج نجم على راحتيه

وعشش فى مقلتيه اليمام

لقد كان طفلا جميلا

يلم رماد الفراش

يجففه فى يديه

فيعلو.. ويعلو

يزركش رقصته فى الغمام (ص١٨)

وئا كان الضمير الغائب، والتجريد يحققان الغياب التشعيرى الذى يمرق لشار من خلاله نحو الإفضاء، واكتشاف الذات ورصدها بصورة مجردة فإن الفعل أيضا يحقق هذا الغياب، إذ يتحدث الشاعر فى قصيدة «البحيرة لا تزال نائمة» إلى شخص غائب «مرارا أقول له: للبحيرة باب وحيد «ونكتشف عبر سياق النص أنه يتحدث عن نفسه هو. فيحيل الدلالة إلى الإطار التجريدى، ثم يتدخل ضمير الأنا وياء المتكلم لتحويل دفة الدلالة إلى فعل التكلم وبعد أن تأخذنا سياقات هذا الفعل يعود تارة أخري لتحقيق التجريد ـ الغياب بوساطة الفعل المضارع، وهكذا يصبح النص خطابا تشعيرى متورترا فى انشطار الذات واستبطانها حركتى الوعى واللاوعى، يقول:–

هو الحلم، والوهم

هذى العصافير ترحل كى تستقر على ثغرها..

كيف لا أفصح الآن أنى:

تناسيت مائى على جمرها

- يالهذا الوضوح

غداً سأغير خطة قلبى

سأجعله حينما لا يبوح.. يبوح

ويمضى. (ص٢٨)

ولا يقتصر تحقيق الغياب على ما سبق، بل ينزع الشاعر إلى تحقيقه عبر التوحد مع الآخر والتماهى فيه (من أنتما: يا سيدى: قد أنا) وينتزع غيابه فى حديثه إلى نفسه، والولوج إلى دهاليزها الداخلية والخارجية أيضا، كما سنرى فى النموذج التالى حيث يحدد الفعل (أتأبط) هذا الانتزاع وتعضده الأفعال التى تليه فى تحقيق الغياب، يقول فى قصيدة (هل ذهبت إلى البحر/ هلْ قال لك؟:-

.. اذهبى

آن لى أن أودعنى

أتأبط نفسى قليلا

ألاعب هذا النجيل

ألف عباءته الرعوية فى خصلات النهار

وأحشوها بالهوى والطحالب

أضحك منها ومنى

ويجرى.. (ص٤٧).

إن امتياح النص من غايابية الدلالة، سواء بالتجريد أم بالتوحد أم بالتماهى أعطاه مكتسبا جوهريا من مكتسبات الحداثة الشعرية فى تحليق الصورة واتساعها لاحتمالات لانهائية يقفو بها القارئ خصوبة الدلالات وإحالتها إلى العالم الذاتى النفسى أو إلى العالم الخارجى ـ الواقع، ولعل هذا الغياب أو ما يسميه بعض الباحثين بـ «الانزياح التصورى»(٢) يطمح إلى تجذير خطاب شعرى خالص، لا توجد مؤثرات أو ضغوط واقعة عليه من قبل التلقى ـ مثلا ـ فالشاعر يغيب الواقع ـ اللغة ليقوم بتحضير نصه الخاص، ويدخل به فى شعريته الخصوصية الغائبة ـ الحاضرة ، سواء بالايماء والإفضاء (سأجعله حينما لايبوح.. يبوح) أو بالإفصاح بما ينور النفس ويريق كوامنها فى التجلى الفيزيقى لنصوصه.

بنية الاستقصاء:ـ

فى مقالة له عن «الأسماء» يتساءل «أدونيس» عن طبيعة الشعر، الشعر الحديث خصوصا، واستقصائه العالم ورصده له وخلقه شعريا يتساءل: ماذا يستقصى الشعر؟ ويردف مجيبا: لا الخارج الواقعى لأن الكلمة شعريا ليست أداة ـ تبطل أن تكون شعرية إن كانت مجرد أداة ـ ولا الخارج المثالى لأن الكلمة الشعرية ليست استيهاما، تبطل شعريتها إن كانت مجرد استيهام.، يستقصى الشعر الحركة التى تمكن من الانحراف عن مسار المستنفذ وتمكن من تسمية الأشياء تسمية أخرى بلغة شعرية جديدة، وهو فيما يفعل ذلك يقدم صورة للعالم مغايرة ويتغير هو نفسه(٣)».

ويتأسس هذا الاستقصاء فى انتزاع الصورة الشعرية من خبايا الدوال وعلائقها الجديدة، فالدوال لا تتغير وإنما الذى يتغير هو شكل

تضـايفـهـا، وتداعـيـهـا فى سـيـاقـات طريفـة، تؤذن بانبـعـاثـات كنائيـة الليـجورية، واستعـارية تنحرف عن أية كتابات سـابقة، وتتـحـدد حرفـية الشـاعر فـى الكشف عن خططه التـركيبيـة العـلائقية فى سطح نصـه الشـعـرى، وفـى مـسـتـوياته المتـعـددة الغـائرة، ومن تجليـات هذا الاستقصـاء فى «شمس الرخـام» استقصـاء الدال/ الصـورة إذ يشكل الدال وحده ـ وسط سياقه ـ صـورة تحيل إلى مـشهد خارجى حركى، يقوم الشـاعر بعد ذكره بقطع شـفرات النص الأسـاسية أو السـياق الدلالى للنص فى تراتبيته المقصدية، ويستـقصـى هذا الدال مشكلا به وحدة تصـويرية تتآلف مع الوحدات الأسـاسية للنص، ففـى قصـيدة «للقرنفل رائحة أخرى» مـثلا يرد ذكر «العـصـافير» بعد أن يتـحدث الشـاعر عن نفسـه (أرى طائر الروح يخطف جسمى، يعلمنى رقصة الطوطمى..الخ)،

فيستـقصـى الشـاعر بوسـاطة التداعى هذه المفردة (العـصـافير) ويجليها بقوله: –

العصافير نائمة فى تجاعيد كفى

تنهض من بين بحة صوتك

ترمى دفاترها للزجاج

وللشجر المتآكل

تشرد فى رعشة الأغنيات

تدل الطريق علىّ. (ص١١، ١٢)

وقد يتحقق الاستقصاء بخلق فجوة ما بين تداعيين للصورة، يتمخض عنه استبصار توترى، مخلخل للسياق، خلخلة درامية، تستشرف التقابل وتبوح بالتمدد الدلالى للنص وتبعث على الإيحاء و «النشوة النصية» بما يمكن تسميته بـ «الاجتياز الدلالى» ويتشكل من ثلاث حركات: تداعى ـ ثم قطع التداعى إلى توصيف المشهد ـ ثم التداعى، يقول القصاص:

- إلى أين نمضى..

البياض مغامرة..

فوق نهديك دالية تتريض فيها الشموس

المواويل تمرط أقراطها فى حرير الأصابع

تلتف مثل الحريق على مرمر الركبتين

طيورا تثبت أفراخها فى الهواء

سفائن.. آنية يغسل الصبح فيها رسائله

قمرا يلبس الوقت تاجا..

وخوخا يطيب بغير أوان

.. أنا صائد البرق. (ص١٢)

فيمثل التداعى (الحركة الأولى) فى قوله: (إلى أين نمضى.. ثم - البياض مغامرة) يقوم بعدها بقطع التداعى والإرهاص بذلك بـ «فوق نهديك..» حيث يمثل الحركة الثانية ويبدأ بذكر مفردة (المواويل) ويبدأ

فى استقصائها فى حرير الأصابع، فى الحريق، فى الطيور والسفائن والقمر والخوخ، ثم ينتقل فى الحركة الثالثة إلى الارتداد إلى التداعى الأول وربط السياق الكلى للنص مرة أخرى ونرى ذلك منتشراً فى نصوص الديوان خاصة المقطع الأول من «رماد الاردوان».

ومن تجليات الاستقصاء أيضا نزوعه نحو ابتكارية طريفة لاصطدام الصور الشعرية ببعضها البعض فيما يمكن تسميته بـ «التعالق» وهو توليد صورة من صورة لتتشبه فى صورة أخرى جديدة، ففى قصيدة «هل ذهبت إلى البحر» يقول:-

والنيل يستدرج الفتيات

يشبك أقمارهن أساور فى وردة الماء

يضحك متشحا بالأسى والبراءة.

إذ يولّد من صورة الفتيات اللواتى يستدرجهن النيل صورة أخرى هى «أقمارهن» التى تتشبه بها وجوه الفتيات، وتستحيل هذه الأقمار إلى أساور فى وردة الماء، ثم يعود لإكمال صورة النيل الذى يضحك متشحا بالأسى والبراءة، ومؤتزراً باستعارية جديدة يحققها هذا الاستقصاء، وهذه النمنمة التصويرية التى يصنعها جمال القصاص بالمزج بين دوال متباعدة متقاربة فى آن، وقدرته على صنع صور شعرية صغيرة جداً من دالين فقط وأحيانا من دال واحد، خاصة فى استخدام بعض الأفعال الخصوصية مما سنشير له لاحقا.

ويأخذ الاستقصاء أيضا لدى جمال القصاص شكلا كليا دلاليا يتحقق على مستوى الديوان بأكمله، وهو ربط الأنوثة ـ الجسد

بالطبيعة ومفرداتها فهو يستقصى صورة الأنثى فى البحر فى السماء ودوالها فى العشب فى الصخور والهداهد فى الزهور فى العشاش ـ الخ وكأن مفاتن هذه الأنثى قد ثقلت عليه ـ على حد تعبيره ـ فراح يستعين عليها بمفردات الطبيعة الشاسعة ويجليها فيها: -

ثقلت مفاتنها علىّ

حجر أنا

وزمانها ماء ينام على يدىّ

شجر يبوح ويختفى

ورمادها يبنى حرائق عرسها

ويميس فى غبش النهار

يظل بين سمائهاعطشا ورِىّ (ص٣٣، ٣٤)

وهذا الاستقصاء عند جمال القصاص لا يحيل بالضرورة إلى تداع ذهنى، بل إنه يدخل فى صميم التجربة الشعرية لديه، وفى تقنيات توليد الدلالة عنده، ويمرق برهافة وسط كلامات النص، يؤطرها ويوترها ويسكنها تشعيراته التقنية بتثقيفها ووضعها فى مختلف الأنماط السياقية الخصيبة.

بنية الأسلوب :

ربما كانت كشوفات الرصد الأسلوبى واستبصارهاالوصفى فى بنية النص الشعرى سبيلا إلى تحديد جوهرى أكثر إقناعا وقبولا لما تتضمنه هذه البنية من تنفيذات فردية وتقنيات لغوية جمالية، وتكنيكات

تشكيلية، تتخاصر حول صياغة اللغة وحول نظامها القاعدى، بخلخلة هذا النظام والانحراف به، واستقصائ هذه الانحرافات المتعددة، من هنا يقفنا هذا الرصد على تحديد بعض الظواهر الأسلوبية فى «شمس الرخام» ودلالات هذه الظواهر فى تحديث نصوصه الشعرية، وتتجلى فى :-

١- المزاوجة بين السياقين القصصى والدرامى باستخدام تقنيات تعدد الأصوات، والحوارية، والسرد، والتذكر، والتداعى، كما فى قصيدة «فى دهشة غربتها» مثلا، وقد تفضى هذه المزاوجة إلى اكتشاف نوع من الحبكة الشعرية، كما فى نهاية القصيدة:-

الأشياء انفرطت، واختلطت

والرجل الواقف فى دهشة غربتها

خلف جدار

يستجمع صورتها. (ص١٠)

فعلى رغم حضور الأنثى فى سياق النص، وترشيحها لأفعال وصور عديدة تتكرر فى مقاطعه، إلا أن الشاعر يفجؤنا فى نهايته بأنه لا وجود لها وأن حضورها ما هو إلا من قبيل التذكر واستجماع الصورة، كما تتبدى المزاوجة فى أسلوب الحكى فى قصيدة (رماد الإردوان)) خاصة ص٢٠، ٢١ فى الديوان، ويتحقق السياق المباشر الذى يحل السرد التوصيفى فيه محل التشعير والمجاز، فى هذا المشهد الذى يشير إلى مأزق الواقع السياسى ويصفه:-

كان يومى ثقيلا

وموضوع حرب الخليج أضاع علىّ مشاهدة المعرض الموسمى

وبالأمس نمت مؤرقة، ونسيت الدواء

أنا غربة ليس لى من دليل سوى هذه الكلمات (ص٤٣)

وهذه المزاوجة بالطبع تزيد من فاعلية النص الشعرى، وتربو إمكانياته التقنية بالتراسل مع الفنون الأخرى كالقص والدراما، وتجعل الخطاب الشعرى متسعا لكافة الأساليب التى تترى بين الخبر والإنشاء بين الإيحاء والمباشرة التى تفتح وصيدا طافرا أمام فعل التلقى، وتصنع توازنا توصيليا بين المقاطع المضطرمة بالغموض الفنى، والمقاطع التى يحتويها السياق الخبرى، السردى، الواضح.

٢- تكنيك الفعل وتوليده: - الفعل عند القصاص لا يرد فى نصه الشعرى سدى، لا ليحقق حركية للحدث أو سكونية، بل ليحقق نسيجا جماليا، دالا، له أبعاده الترميزية، كما للأسماء والصفات مثلا، الفعل عنده ليس عاملا مساعدا فى تكوين الجملة الشعرية، بل يقف ويتبدى كمكون أساسى فى بنية النص قد يحقق بتكراره درامية للنص أو إيقاعية للصورة أو يفتح مناطق دلالية فسيحة للدوال الأخرى، لهذا نجد إصرار جمال القصاص على انتقاء أفعاله برهافة، بل وإدخال الأفعال المستخدمة فى اللهجة العامية إلى بنية نصه سواء بالاشتقاق أم بالتوليد أم بنقلها على صورتها، فنجد عنده أفعالا مثل (يوصوص - شقشق - نمنم - يزركش - سقسق - يدندن - يعفر - يدغدغ

- يهندس - - يفرقط) يستطيع من خلال ذكرها توليد دلالة تصويرية تتميز بالجدة والطرافة: -

البنات يهندسن أحلامهن
يفرقطنها خرزًا غامضا فى الفضاء
ويشبكنها فى حرير الزبدْ.

٣- التضاد: - وتتحقق خصوصيته فى الديوان فى أمرين:

أولهما: تحريك الساكن وتسكين المتحرك، ويتجلى هذا فى الديوان بشكل واسع ونموذج صغير يدلل على هذه النقطة يتبدى فى قوله:

النمش الوثنىّ على خديها
يتسلل لفضاء ربابتها
ببياض تفتتها.. يستكشف تفاحتها(ص٦)

فتتحرك صورة النمش الساكنة، وتتسلل وتستكشف، فى مقابل سكونية الفضاء المتضايف إلى الربابة إذ يسكنه تماما - على المستوى التصويرى - مما يخلق التضاد الدال فى بنية الصورة، وفى بنية النص ككل.

وثانيهما: صنع التضاد فى البنية النصية بصورتها الكلية باستخدام أشكال عدة فى الكتابة وطريقة ترسيمها فى صفحات الديوان ما بين المقاطع الخافتة والمقاطع البارزة فى الشكل الطباعى، وأيضا ما بين النص الحديث (التفعيلى) والنص البيتى (العمودى) مما لا يخلق تضادا فحسب، بل يصنع ويبتدع تناصًا طريفا

باستدعاء الشكل العمودى (الغنائى) مع الشكل التفعيلى كما فى قصيدة (ثقلت مفاتنها علىّ) وبهذا تمكن النص الشعرى الحداثى من تحويل ظاهرة الشعر البيتى (العمودى) من ظاهرة شعرية قائمة بذاتها لها منتجوها ولها تراثها الإبداعى النزيع إلى مجرد تقنية جمالية يوشح الشاعر بها نصه، ويومئ بها تناصيًا إلى هذا التراث ويخفف من حدة الدراما ولاتوتر فى نصه بحدة الغناء والإنشاد والإيقاع.

٤- **الجمل الاسمية ـ الفعلية:** - من الظواهر الملفتة فى ديوان شمس الرخام والتى يبرزها القصاص بشدة، استخدام الجمل الاسمية بكثرة فى نصوص الديوان حيث يبدأ صورته الشعرية بدال (اسم) معرّف فى الغالب بأداة التعريف (ال) ثم يسقط عليه ـ مسندًا إليه (فعلاً) يحقق له تصويريته الجديدة فى القصيدة الثانية مثلا (للقرنفل رائحة أخرى) نجد (المواويل تمرط أقراطها ـ العشب يبنى عرائشه ـ الصخور مشعشعة ـ الماء يستدرج ـ المصابيح تحبو أناملها ـ السما تتمسح ـ الغيم نمنم هبو الحفيف ـ الفخاخ تشب ـ الشوارع تخضر حلكتها ـ الحدائق تجلى أساورها ـ الحوانيت تضوى ستائرها.. الخ) وهو بهذا إنما يعكس التركيب النحوى الذى كان سائدًا فى شعر الرواد والذى يبدأون فيه جملهم الشعرية بالفعل فى الأغلب، ويتبعها بعد ذلك الفاعل/ الاسم وهذا الابتداء بالاسم يعطى انفساحًا تشعيريا للتركيبة الشعرية خاصة عند القصاص الذى يولد من الاسم المبتدئ به دالاً آخر يتعالق به عن طريق هاء الغيبة كما فى (المواويل تمرط أقراطها) مثلا.،، ويرتبط بهذا أيضا المعجمية الخاصة لنص القصاص باستخدامه بعض الدلالات كالهمهمة والدندشة والنمنمة والشعشعة والوشوشة والدندنة .. الخ هذه الدلالات اللهجوية

الشائعة والتى تحدث أجمل الانتصارات فى الشعر على حد تعبير أستاذنا مصطفى ناصف.

٥- التوصيف:- تنفرط بنية التوصيف بشكل باده فى نص القصاص الشعرى إذ يقوم برصد المشهد الموصوف - باقتطاع الزمنية السياقية للنص - وإلصاق هذا المشهد فى بنية النص، بوصفه صورة منفصلة وهى فى الآن نفسه محايثة لها متقاطعة معها، بحيث إنه يوقف زمنية النص مؤقتا حتى يتم توصيف المشهد ثم يعود تارة أخرى للنص راداً له زمنيته وسياقه الدلالى، يقول مثلا فى قصيدة (رماد الإردوان):-

- «سنشكو لأمك»

ويجرى

لخفق الحصى فى يديه وشيش البخور، وفوق الرداء

تصاوير نخْل، صقور تحوم.. لحن قديم ينث، ومقلاعه

فى جراب الجدار، يحث الحصى والعناقيد شدت ربابتها

فى أنين الحبال.

- «ساصرعكم واحداً، واحداً»

ويصفر فى عروة الإردواز نزير الفطامْ (ص٢١)

٦- التدوير الدلالى:- بغض الطرف عن التدوير العروضى الذى استشرى فى قصيدة الحداثة عموما، يوجد لدى القصاص تدوير

دلالى كلى، وهى ظاهرة شائعة أيضا فى شعر الحداثة، يقوم فيه الشاعر باستعادة بداية نصه وتكرارها، ليقفل بها النص من جهة وليحيل إلى هذه البداية من جهة ثانية، وكأنه نص لا ينتهى، البدء يشير للختام والختام للبدء، وهكذا،، ويتبدى هذا التدوير على الأخص فى قصيدتى «للقرنفل رائحة أخرى» و«رماد الإردواز» التى تذكرنا بدايتها ونهايتها بقصيدة محمود درويش «يطير الحمام» فى ديوانه (حصار لمدائح البحر) (٤).

٧- **اسلوبية التناص:** - لا يمثل التناص فى نصوص الديوان ذاكرة مرجعية تتربص بالشاعر والشعرى، وتستكتبه، كما نجد لدى الكثيرين من شعراء السبعينيات الذين يؤسسون نصوصهم على نموذج سابق كالنفرى، أو الحلاج أو حتى مقامات الحريرى، والزخارف المملوكية..الخ وذلك كله تحت مقولة «التناص»، لكننا نجد القصاص يكتفى فحسب بالإشارة السريعة، بالإحالة، بالتحوير، بتعضيد بنية نصه بهذا القادم التناصى من ذاكرة الإبداع، بالتقاطع والتداخل معه، يصنع به صورًا شعرية خصبة بوضع النص المستدعى بسياقاته السيسيو ثقافية، فى السياق التشكيلى لنصه مرة بالذكر المباشر كما فى قوله: يستعيذ بخرقة أجداده: «حامل الهوى تعب، يستخفه الطرب»، ومرة بالتحوير فى السياق المستدعى باقتطافه التناص القرآنى من سورة «تبارك» فى قوله: «أدعك حمصة الناهدين وأرجع بالبصر الكرّتين، أفيقى أعدى لنا الشاى والكعكتين» ص٥٦ وقد يكون التناص باستدعاء بعض الشخوص «هجوت ابن هانى ورامبو، وطوحت وردة بودلير والنفرى» وهو يستدعى ويقرن شخوصا

مّن التراث العربي والغربي أيضا، وكأنه يقوم بصنع تضاد، لابين الدوال فحسب ولكن بين الشخوص أيضا بثقافاتهم المختلفة، وتتحقق أسلوبية التناص في مغايرة التركيب المستدعي في السياق الجديد فهو ـ مثلا ـ يحوّر الآية القرآنية «ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئا وهو حسير» باقتطاف العبارة الدالة فيه وهي الإبصار والتي تتكرر في سياق سورة «تبارك» غير مرة، يقتطفها ويضعها في سياق بعيد تماما هو سياق «الأنوثة ـ الجسد» وكأنه يوازي بينه وبين السياق السماويّ الوارد بالسورة، ويغير بنية التركيب بإسناد حرف الجر إلى «البصر» وأداة التعريف إلى «كرّتين» فيتغير معنى الجملة ومعنى التركيب، وبهذا يحقق الشاعر أسلوبا تناصيًا مغايراً في بنية نصه، تحفزه، وتعضد سياقاته التصويرية.

٨- **التكوين الأسلوبي**:- ثمة تلوينات أسلوبية عدة تهبنا إياها نصوص الديوان، ونكتفي هنا بالإشارة السريعة لها، تتجلى في:-

(أ) استخدام الحرف في التشكيل: وورد ذلك في أربعة مواضع في الديوان (ص٨، ٣٤، ٣٧، ٤٥) فيكرر حرف الحاء في (انحلت حدته في حبب حياء محبتها.. الخ) أو يقول: (ونزعت عن الفي الغطاء) أو (أبدلتها حاء بجيم.. الخ) أو (كي أشدد حائي ببائي) والمسألة في تصوري ـ ليست تناصا كما يتوهم البعض بردها إلى التناص الصوفي أو غيره، وإنما هي موتيفة تشكيلية إيقاعية ينمنم بها الشاعر الحداثي نصه فرحًا بإصاتة هذه الحروف وموسيقيتها، مما يوحي بأن الشاعر يريد القول أنه يصنع من

هذه الحروف ذاتها نصه الشعرى المغاير، الكثيف.

(ب) الألوان: – دائما ما يشير إليها الشاعر سواء بالفعل (يحمر - يسودّ - يصفر) أو بالاسم (البياض - الخضراء) إلا أن ذكر البياض - المحايد غالب فى نصوصه، وكأنه فراغ بين شيئين أو مغامرة فى الحلم أو الرؤية.

(جـ) التعدد بحرف الجر: كقوله «أشباح من طين، من نور، من رمل» أو «تفتش.. عن يد.. عن مطر.. عن حجر» مما يعطى الدال الأول سواء كان اسما كما فى «أشباح» أو فعلا كما فى «تفتش» امتدادها الوظيفى النحوى، على بقية الدوال المسبوقة بحرف الجر.

(د) التوالى الدلالى:– وهى ظاهرة شائعة فى شعر الحداثة خاصة عند البياتى بذكر الدوال دون رابطة، حرف عطف أو جر مثلا، كقوله: «ميزان المدفوعات، الممنوعات، المسروقات»

(هـ) التوليد الكامن: إذ يولد من الحرف الأخير من الكلمة (الا آخر، يبدأ بهذا الحرف فيولد «نونية» من «عين» و«دالية» من «نهد» كما فى قوله: «فوق نهديك دالية تتريض فيها الشموس».

(و) التناسب: وهو ما يسمى فى بلاغتنا بـ «مراعاة النظير» وهى «أن يجمع فى الكلام بين أمر ومايناسبه لا بالتضاد كقوله تعالى «الشمس والقمر بحسبان»(٥).

ويفعل الشاعر دائما فى نصوصه هذا التناسب إلا أنه يوسعه،

ويضيف إليه لابدالين فحسب، بل دوال متعددة، وقد يحيل أيضا علاقة التناسب بتقسيم المشهد الشعرى بين مخاطبين هى (ص٥)، وهو (ص٦).

(ز) عناصر التشبيه:- تتم عند الشاعر عبر العلاقة بين المحسوس والمعقول، مما ينتج عنها أربعة عناصر (محسوس +محسوس)،(معقول +معقول)، (محسوس + معقول)، (معقول + محسوس) إلا أن العنصر المسيطر فى الديوان هو العنصر الأول، فدوال النص دائما حسية تمس الأشياء مسًا، تمسك بالجسد الأنثى وتتبصر به وتقبض عليه فى مشاهد الطبيعة المعاينة.

(ح) الضمير العائد على الاسم دائما ما يأتى دالاً على مستتر غائب تقديره (هى)، وينتشر هذا بشكل مفرط فى الديوان، اتساقًا مع كون الخطاب الشعرى فى معظمه موجه للأنثى (سماء تنهدم أنفاسها، روح تعلق أجراسها، المواويل تمرط أقراطها .. الخ)

(ط) **الإضافات**:- دائما ما تأتى مضافة إلى جمع مؤنث سالم، دندشات الأصابع، دندشات الجلابيب (مثلا) وتتعلق دلالة هذه النقطة بتوجيه الخطاب الشعرى أيضا.

(ى) **الأنا**:- وتظهر بشذة فى نصوص الديوان، لتأكيد حضور الشاعر فى مواجهة (شمس الرخام) الجسد ـ الأنوثة، من قبيل (أنا سميك، أنا ضد جسمى، أنا كنت أعرف، فرد أنا).

(ك) **التشخيص والتجريد**- وهما عنصران بارزان جدًا فى النص .

القصاصى إذ يشخص مفردات الطبيعة، البحر، النهر، الشجر، العشاش البساتين، والجمادات أيضا: الصخور، الخشب، التراب، الدرج ويجعل لها أنامل ، وأصابع، وسيقان، بالمزج بين ماهو محسوس (طبيعى) وما هو محسوس أيضا (شخصى - إنسانى + جسدى) كقوله: ركبة البوص - ركبة الدرج الخشبى - أنامل النهر، مثلا، مما يؤكد ما ذكرت سابقا فى عناصر التشبيه والإضافات، وهو أحيانا يجرد الأشياء، ويسقط عليها ذاتيته، كما ذكرت فى بنية الغياب، ولا تثريب علينا لو أخذنا نموذجًا دالاً فى قوله:-

الشوارع خالية

وأنا أشدد الذكريات على جسد البرتقال

العصافير تجدل أعشاشها فوق أعمدة الكهرباء

وتلهو على معصم الأفق شاحبة

والطريق انثنى

فى يد الأغنية (ص٦٨)

(ل) التكرار:- وتنتشر أنماطه بشدة فى النصوص سواء بتكرار دوال أم تعبيرات شعرية بعينها أم تكرار أساليب خبرية أو إنشائية، والنماذج السابقة تدلل على ذلك، وقيمة التكرار عند القصاص أنه يأتى لا ليؤكد معنى ما، بل ليخلق صورة متراتبة متوترة سواء بالصعود أم بالهبوط، تتحقق فيها الحركة والدفقة الدالة كقوله

مثلا: الرصيف، يضيق، يضيق، يضيق، أو قوله (الملمتْ عقربيها الصغيرين فى جعبة النسيان تدق.. تدق.تدق) وقد يتكرر فعل مثل (أحتاج) ست مرات فى مقطع واحد كما فى ص(٢٥) ليتحدث فيه الشاعر عن احتياجاته الشعرية أو الواقعية بإطلاق الدلالة وانفتاحها (سأحتاج خمس حواس جديدة، سأحتاجَ حلمًا أقل مسوخا.. سأحتاج جرحًا ـ ربطة عنق.. الخ).

من الجلى إذن أن الشاعر لا يكتفى بالممكن الأسلوبى المتاح فى قصيدة الحداثة، بل يمرق من داخل هذا الممكن وخارجه، إلى تحقيق خصوصيته الأسلوبية المدهشة خاصة فى عناصر التلوين الأسلوبى وفى استخدام التناص والفعل، وهو ما يصنع فرادة النص القصاصىّ واختلافه عن نصوص السبعينيات الأخرى، وتتحول قيمة هذه الخصوصية إلى الكشف عن فضاءات جديدة للشعرية العربية، تتطور بها القيم الجمالية والتشكيلية وتفتح المجال الخصب لابتداع بلاغة نصية طريفة ومغايرة.

إيقاع البنية : يتكون ديوان شمس الرخام من ثلاث دوائر عروضية هى: دائرة (المتقارب ـ المتدارك ـ الخبب) ويرد منها أكبر قدر من النصوص نحو (٩ نصوص) ودائرتا (الكامل) و(الرمل) ولكل منها نص واحد، فالتفعيلة المسيطرة إذن هى (فعولن) أو (فاعلنْ) – الوتد المجموع + السبب الخفيف، أو بالعكس، والناظر لشعر الحداثة المنتج الآن يلحظ بشدة هذه السيطرة، إذ تضامّت الأصوات الشعرية وتقاربت بشدة حتى فى استخدام التفعيلة، وفى تصورى أن الانفتاح على الدوائر العروضية الأخرى واستبطانها سيفتح وصيداً هائلاً

متناميًا للإبداع الشعرى ويبتعد به عن نمطيته وتكراره، ولو أهبنا بنصوص القصاص سنجد أن النصوص المتشابهة عروضيا، متقاربة أيضا فى شكل الصياغة وفى طريقة التعبير أيضا، أما فى (ثقلت مفا تنها علىّ) فنلحظ هذا الجلال الشعرى والصخب الإيقاعى الذى أحدثه بحر الكامل، إذن فإن تغير البحور يغير شكل النص وتعبيره، بل وطريقة استدعائه الدوال أيضا.

والظاهرة الجلية، هى استخدام القصاص للتدوير فى سطوره الشعرية سواء عروضيا أم دلاليا، أيضًا فإنه حوّل التفعيلة (فعلنْ) إلى (فعلنَ) بتحريك الرابع الساكن، مما نتج عنه فى بعض الأحيان وجود خمسة متحركات وساكن (/////٥) مما لم يكن له وجود فى العروض العربى الموروث أو المطوّر عند بدايات القصيدة الجديدة.

نلحظ أيضا أنه يوظف بطرافة دلالة العناصر العروضية، ففى قصيدة (للقرنفل رائحة أخرى) يقول «فلنغير إذن دفة البحر» ويقوم بتغييرها فعلاً، لا على المستوى الدلالى فحسب بل على صعيد العروض، فيقول:

(فى الشرفة حط العصفور

زقزق فى عشب الوقت

وفى كراسات النور)

ومما سبق يتبدى أن جمال القصاص ينتقى خصوصيته التعبيرية، ويبتدع نصه الشعرى، الذى يقفو حساسية برناسية خاصة، بارتكازه على تغييب الحالة مؤقتا، وتوصيفها، واستقصائها بهذا التوصيف

بالتوحد فيها، وتوليدها فى الدلالات المختلفة، ورصدها بأساليب شعرية متنوعة وطريفة، إلا أنه قد يوغل أحيانا فى استبطان ذاته، بوصفها ذاتا تحل العالم وتحدد موقفها ورؤيتها منه، فنعثر على شجن دافق يناهض الواقع بزيفه وسقوطه، فيتخلى الشاعر عن برناسيته، وتشكيلاته الجمالية ويرصد واقعه، المدينة خصوصًا، يدينها، ويتمرد عليها، ويحقق تضادًا ومقابلة، ومفارقة بينة، بين هذه المدينة - الواقع، ودواله الطبيعية القروية:

المدينة لا تصطفى عاشقيها

تطاردهم فى ذبول الشعاع

...

من يشترى للقميص يدا

أو يعلقه فى ضلوع الزنازين

شمسًا، بقايا كفن

ألا شئ يوقظ هذا التراب؟

التماثيل تلفظ أسماءها فى عظام الميادين

واللافتات تقئ ملامحها فى رفوف

الفتارين.. تعوى (ص. ص ٢٢ - ٢٣).

من هنا يحاول الخروج على هذا السكون المريب بالبحث عن خلاصه فى الحلم أو فى السيف (سأحتاج حلمًا أقل مسوخًا وأردا بلاهه - سأحتاج سيفًا يعلمنى زهوة الإنكسار وحبر البداهة -

سأحتاج قلبى الجريح ص٢٥.

فليس الإغراق فى الشكلية، وتوليد الصور الشعرية وتشكيلها هو بغية الشاعر ومقصده، فعلى الشاعر الحديث - خاصة الآن - أن يقترب قليلا من عالمه، يحدده أكثر، يحدد رؤيته له، موقفه، ذاته، ثقافته، طموحه، حضارته الشرقية الخصوصية، بتوظيف خبراته الجمالية فى اكتشاف البعد الإنسانى الآنى، فى تلخيص حكمة الدهر الحديثة، فى لملمة أحزان العالم، فى الصراع بين الأسطورى الحالم الفطرى، وبين الآلى العلمى المتطور، فى شاعرية الوجدان وصراعها مع ذهنية العقل، فى اقتناص العذاب الإنسانى ومواجيده، واستشرافه غيبيّات التشعير فى نثرية الواقع، فهذا الفعل، هذا التقارب والتصالح مع العالم لا اللغة، هو المفتاح الحقيقى لفعل الشعرية، وتوصيلها، وهذا ما نلحظ تجليه وإرهاصاته البادية فى بعض نصوص الديوان، التى يحاول جمال القصاص فيها البوح عما بدخائله وكوامنه، بشعرنة الذات وتقويلها خلال النسق الجمالى للنص، وتغيير سطوح العالم، بسطوع الرؤية التشكيلية الدالة، ونهوضها على سمات التشعير، وملامح الإبداع الخصيبة.

إشارات :

جمال القصاص ـ شمس الرخام هيئة الكتاب المصرية الطبعة الأولى ١٩٩١ .

١ ـ أعني بذلك أنه لا يضع أسساً تقنية مسبقة لإنتاج النص الشعرى، بل إنه يدع نصه يبتكر مقولاته الجمالية ويتضح ذلك فى اختياره الجمالى والأسلوبى للأسماء ودلالاتها والأفعال واشتقاقاتها وتبدى تقنيات الحداثة فى الشكل وتصوره وطرق التعبير واستخدام تكنيكات الفنون الأخرى فى النص الشعرى.

٢ ـ راجع، كمال أبو ديب: لغة الغياب فى قصيدة الحداثة ـ مجلة فصول ع.٣، ٤ ١٩٨٩ .

٣ ـ أدونيس : الأسماء ـ مجلة كلمات البحرينية ـ العدد التاسع ١٩٨٨ .

٤ ـ ثمة تشابهات فى تكنيك بعض المقاطع والصور الواردة فى نصوص جمال القصاص مع نصوص محمود درويش وأساليبها، كصورة ربط الجنس عند درويش مثلا فى (مديح لظل العالى: «لولا صهيل الجنس فى ساقيك ياجيم الجنون» وعند القصاص «والخيول تفر من جسدى، وتلهث خلف ظلى» واستخدام بعض الأساليب مثل: آن لى أن ما والذى تبقى إذن؟ ـ أما تنتهى ربكة العشب؟ ـ أما ينبغى أن أعود ـ أنت نعناع صوتى، ويتضح هذا خصوصا فى قصيدة «سأرمى عليك بياض الحجر» وقصيدة «رخام».

٥ ـ **الخطيب القزوينى** : الإيضاح فى علوم البلاغة ج١ ط٥ تحقيق د.محمد عبدالمنعم خفاجى ـ منشورات دار الكتاب اللبنانى ١٩٨٣ ص٤٨٨ .



وردة القيظ وبصيرة الحواس الشاعرة

«إن كل كلمة هى عمل شعرى»

‹بورخيس›

وردة القيظ وبصيرة الحواس الشاعرة

.... يدركُ المتأمّلُ فى النصِّ الشعرىِّ الحداثى الآن، أن ثمة تغيّرات تقنيةً عدةً تتمظهر فى هذا النص وأبنيته، وفاعليات أدائه الجمال وحسبنا أن نشير إلى أن توجيه الخطاب الشعرى لم يعد مشغولاً بخارج ما يتوجه إليه، بل أصبح يركْز أساساً على «داخل» الذاتِ الشاعرةِ، وما يعْتملُ فى مكامنها، وهنا يصبح الكشف عن قيم الجمال منوطاً بالكشف عن قيمةِ الإنسانِ فى زمنٍ آلىّ يواجهه الشاعر بفطرة الكلمات السحريّة وبدائيتها؛ كذلك فإن هذا النصَّ أصبح أكثر ميْلاً لتقطير اللحظةِ وتوسيع أبديتها فى الآن ذاته، ونقل ما يمكن نقله من مجامر المخيلة من استقصاءات دالة، إلى أفق الوجود المعاين، وبالتالى إلى أفق الكلام،،

ولعل الشاعر «محمد فريد أبو سعده» من الشعراء البارزين الذين يجتهدون فى إنتاج نص شعرى له أنساقه الخصوصية، وأبنيته التى تسمه، وتحدد فاعلياته، وهذا مايؤذن بالقول بأن النص الشعرى بمثابة منظومة إبداعية متكاملة العناصر، سياقيًا واستبداليًا غنائيًا ودراميًا، إنه بنيةٌ مجازيةٌ تَتَرمَّزُ فيها الدوال وتبوح عبر ميكانيزم التجربة الشعرية بفضاءاتٍ واشيةٍ رحبةٍ، تُؤوِّل فيه الذاتُ الشاعرةُ

وتكشف ـ بالدرجة الأولى ـ عن علائقها مع ـ رؤاها لـلوجود، هنا يبحث الشاعر من خلال نصه عن معنى ما، وعن ترددات وهواجس ـ تهرقها حواسه وطواياه وخلجاته ـ تتحولُ جميعاً إلى خطاب لغوى ذى بنية منتظمة يلعب فيها التخييل دورَه المجازىّ الباده فتتنامى هذه المعانى إلى ملفوظات، وإلى أشكالٍ تقنيةٍ رهيفةٍ تصبحُ فى حد ذاتها معانى أخرى، لم تكن ـ لحظة الانفعال ـ كامنة فى مخيلة الشاعر، ولكنها تولدت لحظة الكتابة، لحظة تحول ما هو ميتاذهنى إلى ذهنى، من مجرد معقول إلى فعل مادى محسوس، يقدمُ فيه الشاعر ويؤخرُ، يضمرُ ويبوحُ، يكتبُ ويحذفُ، وعبْرَ هذه الحركة الديناميّة النشطة يحاول أن يغيّبَ مالا قبل للنص به من دوال، ومن مفردات غير مُعْرِبةَ عما بمخيلته وبصيرته، حتى يصبح هذا المغيّب المحذوف ـ بمعنى من المعانى ـ لوناً من المجاز، لوناً من الاستبدال القاسى الجميل الذى يستبدل مفردةً بأخرى، وعبارةً بعبارةٍ، وصورةً بصورةٍ..

وفى هذه القراءة نحاول المثول أمام نصوص «وردة القيظ ومراودتها لتفصح عما بها من رؤى للوجود، تصنعها الذات الشاعرة عبر الكلمات، متوسلين فى ذلك بطرف من المقولات الفينومينولوجية (الظاهراتية) Phenomenological التى تركز أساساً على مبدأ القصدية intintionaloty والتوسم فى قصد المؤلف تارة، وقصد النصوص تارات أخرى، بحيث تهدف من وراء ذلك إلى الربط بين ماهيات النصوص ورؤية الذات للوجود الأنطولوجى وذلك باعتبار أن النصوص الشعرية ما هى إلا موضوعات تعبر عن أشياء ظاهرة يتلمسها الوعى الشعرى ويعبر بها عن قصده وهنا «ينبغى الاتجاه إلى الأشياء ذاتها، هذه هى القاعدة الأولى والأساسية فى المنهج

الفينومينولوجي، وكلمة «شئ» تعنى هنا «المعطى» أى ماتراه أمام وعينا، هذا المعطى يسمى «ظاهرة» لأنه «يظهر» أمام الوعى، ولا تدل كلمة «شئ» على أن هناك شيئا مجهولاً يوجد خلف الظاهرة»(١) ويربط المنهج الفينومينولوجى (الظاهراتى) دائماً بين الذات والموضوع ومحاولة تفسير الدلالات التى تسقطها هذه الذات - من وجهات نفسية وجمالية أساساً - على الموضوع المنبثق الظاهر فى الوجود، لذا فإن المنهج الفينومينولوجى «يهدف كلية إلى أن يكون منهجاً موضوعيًا، إن ما يهتم به مباشرة، ليس هو الفكرة الذاتية، ولا هو حتى العمليات التى تقوم بها الذات على الرغم من إمكان تطبيق المنهج الفينومينولوجى على هذه العمليات ذاتها، باعتبارها معطيات إنما هو «ماهو» معروف، أو مشكوك فيه أو محبوب أو مكروه.. الخ(٢) لكن هذه الموضوعية لا تترك الذات وحدها تماما، فالذات «تظهر مع هذه التحليلات مربوطةً ربطاً جوهريًا إلى الموضوع، ويظهر الموضوعُ معطىً جوهريًا إلى الذاتِ الخالصةِ»(٣).

وقبل أن نشتَمَّ أريج الظاهراتية من وردة القيظ، تجدر الإشارة إلى أن الشاعر اعتمد - فى أغلب نصوصه - سرديّة العبارات الشعريّةِ وامتدادِها بحيث إنه تخلّى نوعًا ما عن الكثافةِ والجزالةِ لتركيبيّة التى كان الشِعرُ الجديدُ يتحلّى بها حتى سنوات قريبة، كذلك تبدو فى النصوص السبعة عشر أن ثمة وحدةً دلالية متقاربةً ترشحُ بها دوالُ النصوص وعلاقاتُها، بالإضافة إلى ما سنحاول استبيانه فى هذه القراءة والتى نركز فيها على عدة ظواهر تمثل جوْهر الديوان، وتتبدى هذه الظواهر فى ما يمكن أن نسميه بـ «شاعرية البصر» حيث يتحرك بصر الرؤية دائما إلى سرْدِ مشاهداتٍ، وأشياء حسية تقع عليها عينُ

الشاعر، كذلك تدخل الحواس الأخرى كعناصر إضافية لتعضيد الرؤية، وتقطير كل ذلك فى محاولة القبض على حسيّة الوجود، بظواهره، وأشيائه، وتتحلى اللحظة الزمنيّة التى يصوغ الشاعر فيها كل ذلك، بأنوثة ما، قد تكون أنوثة الكلمة ذاتها، أو التعبير عن حالة حسيّة شبقة اجْترحها الشاعر عبْر صنع رؤيته للوجود، وفيما يلى نحاول تبيان ذلك بشئ من التفصيل، على أن يكون فى حسباننا أن المنهج الظاهراتى يعطى الباحث قدرًا كبيرًا من الحرية فى تنوير المعطيات والأشياء وتأويلها تبعاً لوجودها فى النص أولاً بوصفها فعلاً من أفعال الذات الشاعرة، وثانياً بوصفها موضوعًا ظاهراً تبعاً لتجليها فى الوجود.

□ شاعرية البصر:-

يتبدى فعلى الرؤية عبْر البصَرِ كظاهرة بارزة فى نصوص «وردة القيظ» حيث يتجلى ذلك فى استثارة عدّة عناصرَ حسيّةٍ مشهديّةٍ تراها العينُ، يكملها الشاعر بأشياء أخرى تدل على الحضور البصرىّ البادة، وتنسحبُ هذه الرؤيةُ على كلٍّ نصوص الديوان الشعرية حيث يستثمر الشاعر حضورَ المرايا والصوَرِ، والأشكال، والهيئاتِ، والرسومِ، وتكرار ثنائيّة الفن التشكيلى المعهودة، الظل/ الضوء هنا يلعبُ البصرُ دوراً ماتعاً فى تشكيل هذه العناصر، وإعطائنا لفتاته المشهديّة، وتخييلاته الحسية - إذا صح التعبير - ولنضع بدءًا لهذه المشاهد:-

١ ـ هَذه الأنْثى تعركُ قَلْبى

لنْ تَرانى

وأَنَا سوف أرَاهَا

شاخصاً من ورقِ الحائطِ

فى هيْئةٍ وعْلٍ

وهى تَعْرى.. وحدها.

شيئاً فشيئاً

مثلما يَعْرى الشَّجرْ. (الديوان ص ٩)

٢ ـ أيّها الطائرُ أَنْتَ أسيرُ ذَاكرتى

ربّما رأتْكَ الغزالةُ غيْمةً

ورأتْكَ السماواتُ

حجراً كريماً

أيُّها الطائرُ المسكينُ

أنْتَ وَهْمى

وأنا وَهْمُكَ أيْضاً

تُرى

كيف ترانا الشجرةُ؟! (ص ٩٤)

٣ ـ رأيتُ الأصابعَ تخطفها الطيرُ

ورأيْتُ دمي يتجوّلُ، يصرخُ

...

تقدّمَ جبريلُ، قال: ستنسى

وزَمْزَمَ حتى رأيتُ مسوخاً تهمهمُ

تأخذُ في حجِْها مدناً

ثم تعدو

...

رأيتُ كأنَّ يدَ الله ترفعُ سجّادَةَ الكوْنِ

لا شئ يبقى سوى النُّقَطْ. (ص. ص ٤٨، ٤٩)

ما الربط بين هذه المشاهد الثلاثة المنتقاة عشوائيا؟ وهل مرادنا ان نهجس بهذا السؤال؟ إيذاناً بمرأى حسيٍّ ما يضع الشاعر فعل الرؤية كمرتكز جمالي صانع للفقرات الشعرية، (أرى) تركيز حسّي بفعل البصر - لا البصيرة - (لن تراني - وأنا سوف أراها)، (ربما رأتك الغزالة غيمة)، (رأيت الأصابع تخطفها الطير)، لاغرو في أن الشاعر يبغي تثبيت هذه اللحظة الرائية هو في المشهد الأول[1] يطيل أمد هذه اللحظة إلى زمن المستقبل (سوف أراها) ثمة رؤية ماضوية تمت، ورؤية حاضرة أيضا تتم، لكن الشاعر يجمع عناصر الزمن الثلاثية - بمعنى ما - داخل مشهده ليرقب هذه الأنثى التي تعرك قلبه - هل يراها بعين قلبه أيضا؟ - والتي تتعرى، وهنا يأتي التشبيه الحسي (مثلما يعرى الشجر) تتبدى له بجذورها ولحائها وأفنانها، في المشهد

الثـانى يكتب الشـاعـر طائره، الشـاعـر هنا يرى رمـزيًا، الطائر هنا موضع رمز، وموضوع شعرى، كلمة الطائر أسير الذاكرة يستثير دلالات متعددة جمالية تتعلق بجسم هذا الطائر ورسمه، وأسطورية تتعلق بطيور كثيرة يونانية وعربية وفارسية، أو الطائر/الكتاب كما فى سورة «الإسراء»، هل هو غيمة أو حجر كريم، أم هو «الوهم» حين يقرر الشاعر ذلك (أنت وهمى) هذا مسعى الشعر الآن، ألا يعطيك ما تبغى من معنى، المعنى هو هذا اللامعنى هو هذه الحالة من التردد والقلق والتساؤل والانفعال، ولعل هذا مايؤذن لنا بتبرير اتكاء الشعراء الآن، وبالطبع شاعرنا، على الأساليب الإنشائية أكثر من الخبرية، وعلى شيوع عدم اليقين بجمال ما، وبشئ ما، بربما وبالسؤال وبالفوضى المنظمة - إذا صح كلامنا - حين ينقل حالة اللاوعى كما فى المشهد الثالث والتى ينتقل فيها الشاعر من رؤية إلى رؤيا، الدم يتجول بعد أن تخطف الطيور الأصابع، كأنها تتجه صوب إشارة ما، والمسوخ تهمهم وتأخذ المدن فى حجرها، حتى يصل الشاعر إلى تقريره، «لا شئ سيبقى سوى النفط» ولعل هذا التقرير هو نقطة ضعف النصوص - إذا أذن لى بتقييم ما - فحين يقول الشاعر (لن ترانى - وأنا سوف أراها) و(أنت وهمى وأنا وهمك) و(لا شئ سيبقى سوى النفط) فإنه يضعنا بإزاء ما هو مؤكد، ما هو يقينى خبرى، وهو بهذا الوضع يعيد تكرار الرؤى الشعرية السابقة الجاهزة، وبتكراره هذا يشوه العالم، لأن التكرار تشويه، لأنه انتساخ واقتباس، فيما لو حوّل الشاعر هذا التقرير إلى سؤال لكان أجدى جماليا.

فعل الرؤية إذن هو هذه المثابة التى تتبدى حيالنا، كما هو واضح من المشاهد، ولعل ذلك يتم بالاستناد إلى أشياء أخرى تعضد من فكرة الشاعر/ الرائى، وتتمثل هذه الأشياء فى الصور والأشكال والهيئات، والرسوم، والتأكيد على فعل الرؤية بأرى وأنظر وأشاهد، كذلك تحضر المرايا بشكلها العاكس كجزء أساسى من عملية الرؤية هذه، يقول أبو سعده فى بورتريه للآنسة:

امرأة

فى هيئتها الأولى

لم تأخذ بعد الحنكة من رف الذاكرة

ولا نقرتها الوسوسة الهاجسة

ولم

تقترف النظرة فى بئر انوثتها

أو

تتملى. (ص ١٤)

يمثل الإلحاح على فعل الرؤية هاجساً أساسيًا فى هذا المقطع، فالمرأة فى هيئتها الأولى تستثير فى التو الحاسة البصرية لكى تحدد ملامح هذه الهيئة، وسماتها، وهنا تصبح الذاكرة محط فعل البصر، فالذاكرة بمعنى ما أحد المنابع الرئيسة فى الإنسان التى تختزن المشاهد والهيئات والصور، والكلام الإنسانى أيضا، وتأكيداً على أن

المرأة لم تزل في فطرتها، وهيئتها الأولى ينفي الشاعر عنها أية وسوسة هاجسة، أية جرثومة للشبق، فهي لم تقترف النظرة في بئر أنوثتها، أو تتملى، وهنا يعدنا الشاعر في بقية النص بتوصيف هذه الهيئة الأنثوية من صورة لأخرى ومن مقطع لآخر:

تاخذها الرجفة حين ترى في البخلوة

قدام المرآة

افاعيل الربّ السرية،

كيفَ يكور نهدين صغيرين

ويلمس بعصاه زواياها، فيدوّرها

ويرش الزغب الهش على سطح أنوثتها

ثم يحككها، يجلوها

إن التجلي، هو مسعى البصر دائما، والتجلي لايدرك إلا بالرؤية، والتجلي هنا يحدث أمام المرآة، وهذا يعضد سلطة البصر أيضا، إن الشاعر يكرر كلمة المرايا - في حالتي المفرد والجمع - في نصوص كثيرة، تتعلق دائما، بحضور المرآة، كأن هذا التجسد الصاخب هو الخيال الشعري الأول الذي يصفه الشاعر عبر هذا الجسم الصقيل «المرآة» وحيال ذلك فنحن نجد الصورة في المرآة وقد تخايلت أمام الحاسة بشكل تخييلي بمعنى ما، تختفي هذه الصورة بزوال فعل الرؤية، وتعود بعودته، وفي هذا نمط من أنماط التخيل الحاضر إذا صح التعبير، التخيل اليقظ الذي يكاد يلمس المخيل والمستدعى

ويتحسسه جزءًا جزءًا، «إن الصورة المنطبعة لا حقيقة لها من حيث هي انعكاس، وإنما تئول حقيقتها إلى العين المقابلة للسطح العاكس، ولكن الناظر لا يتأتى له أن ينكر رؤية صورته في المرآة، تلك الصورة التي تخضع في تشكلها المنعكس لطبيعة السطح العاكس، وعلى هذا النحو يبدو الانعكاس رمزاً عرفانيا على الخيال باعتباره مرتبة وسطى تقابل كل طرف بوجهها، ما يؤذن بأن للخيال بنية ديالكتيكية تضم المتقابلات وتدمجها في نسيج واحد»(٤)

ولعل هذه البنية هي من طبيعة الشعرية التي ترمي دائما إلى توحيد الشئ والكلمة وفي هذا الديوان يصبو الشاعر إلى التوحد والامتزاج مع الأنثى بكل لزاجتها، وفداحتها في آن، ولعل حضور المرايا يشي بتكرار هذا الفعل المنعكس، فالمرايا «إذا تقابلت أفضت إلى متوالية الانعكاس، فكذلك الخيال، لأنه يضفي على الصورة نوعاً من التعدد والثراء ومرونة التشكل إلى مالانهاية»(٥) أخلص من ذلك إلى القول بأن الشاعر يحرك دائما بصره في الوجود المرئي الذي تشكله الأنثى غالباً يحركه في حركة تهوى إلى سطوح الأشياء، ولا تحس أعماقها، الشاعر الرائي يرى ببصره فحسب، ولايدنو من هذا الجدل الحميم بين الرؤية والرؤيا، بين الحسي والمجرد، وهو إذ ذاك يركز على أفعال التأمل، والنظر والمشاهدة، والتملي، والتجلي، كما يكتفي برصد الصور والهيئات والأشكال والطرز والأطر، مما ينبث في نصوصه انبثاثاً بيّناً، فريد أبو سعده إذن شاعر حسي من الطراز الأول، يمتلك القدرة الراصدة، التي تمس طزاجة الأشياء وتحاول الاتحاد معها، غير أن الشئ ليس مظهراً فحسب أو صورة منعكسة فحسب، بل إن الجوهر لا المظهر هو المقصد دائما إذا ما ارتأينا

التعبير عن هذه اللحظات الكامنة غير المفارقة، لصورتتغير، والمكامن باقية، تحل فى صور كثيرة، ولنتذكر مقولات الحلول الصوفية أو الاستنساخ ـ بمعنى ما ـ، أقصد أن الشعرىّ يحاول دائما المواءمة بين المتضادات، وعبور صورة الشئ إلى نفسه وجوهره فالشئ، كل شئ، «هو فى أن صورته العينية ـ الظاهرة، وصورته المعنوية الباطنة، فصورة الشئ لا تنحصر، كما يُظَنّ، فى ظاهره، وإنما تشمل كذلك باطنه ـ اى حقيقته ومعناه، وهكذا نرى أن الاكتفاء بمحاكاة ظاهر الشئ لا تنحصر، كما يُظَنّ، فى ظاهره، وإنما تشمل كذلك باطنه ـ أى حقيقته ومعناه، وهكذا نرى أن الاكتفاء بمحاكاة ظاهر الشئ (تصويره واقعيا ـ كما يبدو للعين) لا يقدم منه إلا جزءه السطحى، عدا أنه تكرار لا يجدى، لهذا نخطئ الشئ حين لا نصور إلا سطحه الظاهرى، ولكى نصيبه لابد من أن نتصوره ـ أى نؤول دلالته ومعناه، وأن نصوره من ثم وفقاً لهذا التصور» (٦) بهذه المثابة فإن فريد أبو سعده منحنا شعريته عبر إيناسه إلى الظاهر إلى المحسوس، وهى ـ على رغم من ذلك ـ شعرية متحركة، وحيوية، ودالة، فكأن الشاعر يؤكد قوله فى أحد نصوصه «لاحىّ سوى عينيه».

□ بصيرة الحواس:

.. إذا كان البصر يبدو محايداً فى أغلب الأحيان، حين يكتفى لطبيعة العين بالرؤية فحسب دون القيام برد فعل ما، سوى ماتخزنه الذاكرة البصرية من مشاهد وصور، فإن الحواس الأخرى وبخاصة حاستى اللمس والتذوق تقومان بالفعل ورد الفعل بمس الشئ

وتحريكه والكشف عن كنهه، فإذا ما غابت «بصيرة» الرؤيا لدى الشاعر باعتماده على الرؤية فحسب، فإن هذه البصيرة تتبدى فى الحواس الأخرى لأنها تحاول أن تتغلغل فى الأشياء وتتفاعل معها اليس اللمس أو التذوق، أو الشم أو السمع كلها أفعال تتبادل وتتجادل مع المحسوس، بعكس البصر الذى يرى بشكل محايد فحسب، نصوص «فريد أبو سعده» تقفنا على هواجس كثيرة، فنحاول ملامستها» وبدءًا نشير إلى بعض المنمنمات الصغيرة المنتشرة فى بنى النصوص وهى عبارة عن بعض الصور المعشقة التى تنم عن حسية بارزة:

- طوحت فوق المدى باصابعى العشرة.

- هيئْ أيها الجسد اختمارى

سوف اصعد مثل لبلاب على الحيطان

متكئاً على نهديْن

- صبى فوق اعضائى مياه الصحو هوْناً واقراى تعويذة الوقت الجميل.

- سنشرب نخب من جاءوا من التاريخ

ابداناً بلا اعضاء

- أعلن انى جسد أحد

تتخبا فيه قبائل لا اعرفها

- وحط عليها عينيه وشفتيه

وراح يدندن أغنية

- أشم على سرتك الناتئة/ الواطئة

كعنق التفاحة

عرقا آخر

أتحسس فوق النهدين المبغوتين

أصابع رجل آخر

ففى هذه الصور الصغيرة التى تتكاثر بشكل لافت فى نصوص الديوان، نلمح كيف تتعامل الحواس مع الوجود الإنسانى تحديداً، الجسدى بشكل أخص، وكيف ينتقل الشاعر بين حاسة وأخرى، حين يوزع الشاعر أصابعه على المدى وكأنه يريد أن يمس كل جزئية فيه، وحين يفجر الخصوبة المشتهاة خين يتكئ على نهدين، وحين تصب مياه الصحو فوق أعضائه، هذه الجسدانية لاشك تدل على حاسة اللمس، كأن اللمس فى دفئه، وفى تلاقيه مع الآخر، جسداً أم شيئا ما، يوحى بأن الشاعر يشعر بتوقه الحميم إلى حنان جمالىّ ما، يبدأ وينتهى مع جسد المرأة، الذى يعادل القبائل كلها كما يقول (أعلن أنى جسد أحد تتخبأ فيه قبائل لا أعرفها) وهنا يتحول اللمس إلى بصر وتذوق ودندنة، ثم إلى شم ثم إلى لمس، كما تخبرنا الصور الأخيرة.

وفى نص يجسد هذه الحواس جميعاً هو «وساوس صيفية» يقفنا فريد أبو سعده على عدة أمور:

اولها:ـ الإيغال فى ترقب اللحظة الأنثوية، والربط بين هذا الترقب وفعل التذكر.

ثانيها:ـ إضفاء الصفات الحسية الأولى ـ التى لا تتجرد ـ على فعلى الترقب والتذكر.

ثالثها :ـ التساوق السياقى للنص ونقل شعرية الحالة القصصية عبر سرد النص، مما أدى إلى وحدة زمكانية للنص.

ففى هذا النص نجد الحواس تتآلف عبر ترقب الذات وتذكرها، وهنا نأتنس بقول باشلار: «إن مسألة استرجاع الذكريات قد تتنور أيضا حين نولى مزيداً من الاهتمام باللحظة حيث تتحد الذكريات فعلا وواقعا، عندئذ سنرى دور تناسق الحوادث الجديدة، الترشيد العقلى شبه الآنى للأحداث المتصلة فى ذكرى معقدة»(٧)

وهذا بالضبط مايفعله أبو سعده حيث يركز تماماً على الإيغال فى ترقب اللحظة كما قلت فى انتظاره المتتالى للأنثى، وهنا يكرر تساؤله الدائم «متى ستجئ؟» فالذات هنا ذات مرتقبة، تحمل أساها وانتظارها وقلقها داخلها:ـ

أقلب فنجان القهوة فى الطبق المنقوش

وقلبى مشغول بالباب

متى ستجئ؟ (ص٤٠)

وينتقل الشاعر إلى خارج ذاته فكل العشاق سعيدون، وكل المعشوقات (   ) (ولنصفح عن جمع «سعيد» بـ«سعيدون» وليس

سعداء)، وهو وحده المنتظر المتسائل «متى ستجئ» وهنا تبدأ حواسه فى الانشغال بالأشياء من حوله، ويبدأ تبصرها بها، فى مشهد يجمع بين حاستين:-

الركبة تلتمس لركبة

تحت الطاولة

يصيح البجع المستنفر فى العينين

وترتعش الشفة السفلى (ص ٤٠)

إذا يتراوح المشهد بين اللمس الذى يشير له الشاعر بفعل (تلتمس) وصحته (تلمس) فالالتماس غير اللمس، ثم البصر (العينين) ثم اللمس تارة أخرى فى (الشفة السفلى).

ولا شك أن كلا من اللمس والبصر لهما حساسية جنسية كبيرة فى إدراك المحسوسات، فالعين إحدى المناطق الشهوية فى الإنسان، وغشاء الشفتين له حساسية جنسية تجعل من القبلة مثلا أعلى لحاسة اللمس من الناحية الجنسية، وتتوالى أفعال الحاستين حتى نهاية النص بين الرؤية واللمس، ثم يكرر على سمعه سؤاله الأثير «متى ستجئ» وأمامه فنجانه يترشفه حينا، ويتفرس فى بنه المحروق حينا آخر حتى يكتشف أنه وحده، وأن ذاته لا تمارس شيئا سوى التذكر فى انتظار مالن تجئ :-

اذكر ان سريرى مفتوح كالفخ

فاكسر فنجانى وأنام

عرياناً إلا من عطر امرأةٍ

سمراء كروحى - ترمقنى من بقع الفضة فى المرآة.

ولو تأملنا فى النص سنجد أنه تضمن الحواس الخمس، خصوصا الرائية واللامسة وكأن هاتين الحاستين الشهويتين تحلان فى بقية الحواس ليؤكدا أن هذه الذات مهمومة بالارتقاب الجسدى، وبالتوق الدائم للاندماج مع الآخر، واكتمال الجسد الإنسانى بطرفيه الذكورىّ والأنثوىّ، وهنا نجد النص مشمولا بالارتقاب والانتظار ليصنع مفاجأة الذات فى قلقها العاشق «فياله من فرح يثير اللقاء - كما يقول باشلار - يكفى المرء أن يحب أن يخشى كل شئ، أن ينتظر فى أشد أنواع القلق جنونا، حتى يبدو القلق المتأخر فجأة بأنه هو الأجمل، الأضمن والأحب، فالانتظار حين يصهر الزمان ويحفره إنما يجعل الحب أعمق، إنه يضع الحب الأشد رسوخاً داخل جدلية اللحظات والأوقات، فيعيد للحب الوفى فتنة التجدد، عندئذ تتثبت فى الذاكرة الأحداث المرتقبة بقلق، وترتدى معنى فى حياتنا، هكذا تكون الذكرياتُ الكبرى هى انتهاء الاحتدام انفكاكه فى يوم، فى ساعة، إنها المكافأة على رفض أولى لحياة شئ آخر خلاف ما ترغبه»(8) ولعل قول الشاعر «قلبى مشغول بالباب متى ستجئ» يحيل فى التو إلى هذا التوقيت القلبى الخارج عن توقيت الزمن، فى تسارع نبضاته، وفى تعبيره عن قلق الذات وارتقابها، فى نشدان أنوثة اللحظة، ولحظة الأنوثة وتوهجها فى بصيرة الحواس، وبالطبع فإن الشاعر لا يهدف إلى قنص اللذة فحسب، بل يهدف إلى البحث عن قيم جمالية حسية توطد سلطة الجمال فى الوجود، وتسعى إلى مجاوزة قبحه إن هذه

اللحظات الحاسة تستثيرنا للبحث عن نمط تقنى باده فى ديوان فريد أبى سعده، وهو إلحاحه المستمر على توظيف تقنية التشبيه إذ تبلغ جملة التشبيهات فى الديوان نحو (١١٧) تشبيها تتوزع بين التمثيلى والمعكوس والبليغ، ولا تخلو أية قصيدة من قصائد الديوان من هذه الأنماط التشبيهية بل إن ثلاث قصائد منها تضم قدراً كبيراً من التشبيهات مثل (باب مكة ـ ٢١ تشبيها) و(الفاروسة ـ ١٩ تشبيها) و(فى المرايا ١٥ تشبيها)، لكن ليس من هدفى هنا أن أبرز أنماط هذه التشبيهات، لكن بغيتى الأولى هى التوكيد على أن الحسية هى المسيطرة على ديوان «وردة القيظ»، فإذا كانت العلاقة التشبيهية بين طرفى التشبيه تنتج من التعالق بين المحسوس والمعقول فإن ذلك يؤدى إلى صنع أربعة أشكال، ويمكن بالنظر إلى جملة التشبيهات أن نصوغها فى الجدول التالى:ـ

	العلاقة التشبيهية	معدل ورودها
١	محسوس + محسوس	١١٢
٢	معقول + معقول	-
٣	محسوس + معقول	٤
٤	معقول + محسوس	١
	جملة التشبيهات	١١٧

يتبدى من الجدول أن الشاعر يركز تماماً على ما هو محسوس، ولايتجاوز هذه العلاقة الحسية إلا نادراً كما يظهر فى النمطين الثالث

والرابع فإذا ما صغنا الأرقام من وجهة ثانية سنجد أن طرفى التشبيه يبلغان نحو ٢٣٤ عنصراً، يخرج منها خمسة عناصر معقولة والباقى وقدره (٢٢٩) عنصراً، جميعها محسوسة، فمادلالة ذلك؟؟ إن الشاعر يريد أن يتحسس كل شئ، وأن يشعر به فى تفلته اللدن الذى يشبه تفلت الجسد الأنثوى، يريد أن يبقى له الحضور مع الأشياء التى يجمعها كالطير فى صعيد واحد لكى يحقق لذته، وشهوته الحسية، وكأن الجسد الأنثوى يحل فى كل الأشياء، لايبغى تجريداً يحققه التخيل، فهذه العلاقات الحسية تؤذن بأبدية الحضور الذى يتجاوز التوقيت الزمنى الخارجى لذا فإنه يتنقل فى هذه العلاقات ما بين حضور الذات وبين حضور الآخر الأنثى ويترقب ذلك فى علاقات المشابهة، فالأنثى تعرى مثلما يعرى الشجر، وهو يسقط كوردة، والنخل له شكل الذكور، والبونسيانا كامرأة، والجسد ممدود كالنخلة والسرة كعنق التفاحة، والسرة فاكهة المرأة، والحلمات كعصفورين احتبسا، والملاحظ أن الشاعر فى أغلب العمليات التشبيهية لا يترك المتلقى يؤول وجه المشابهة بين طرفى التشبيه، بل يحدد هو هذا الوجه، مما أفقد تشبيهاته هذه كثيرا من الطاقة الفاعلة للتلقى المشاركة فى صنع الجمال الأدنى للنص، كذلك فإن الغالب على هذه التشبيهات هو أن العلاقة بين طرفى التشبيه فى معظم الأحيان علاقة متجاورة قريبة، أو مألوفة من مثل:-

(انسل كريح، كامن كالطريدة، زهورا تشبه النارنج، أمّة/ أمَة، عين الغزالة جوهرة، أصعد مثل لبلاب، الفجرى خفيفا كالفلين، أتشظى كزجاج - الخ).

ومن هنا فإن معظم هذه التشبيهات تفقد دهشتها، وتفقد توترها وجدلها، واستقصائها الذى يجاور بين المتباعد والمتضاد لا المتقارب المتآلف يقول الإمام عبد القاهر «وهكذا إذا استقربت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستطراف، والمثير الدفين من الارتياح، والمتآلف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة، أنك ترى بها الشيئين مثلين متابينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة فى السماء والأرض وفى خلقه الإنسان وخلال الروض، وهكذا اطراف تنشال عليك إذا فصلت هذه الجملة وتتبعت هذه اللمحة»(٩).

إننى هاهنا لا أستحضر التشبيه لمجرد أن علاقة مشابهة بسيطة حدثت بل لابد من أن يقوم الشاعر باستيثاق تجربته عبر المخيلة، والصعود إلى نسغ الأشياء، وبواطنها، لا الاكتفاء بوجهها الحسى فحسب، حتى يحدث هذا الجدل الخلاق الذى يتطلبه الفن، لذا كان المتباعد والمختلف بين طرفى التشبيه هو المراس الحقيقى والنتاج الدال للعملية التشبيهية، ويضيف عبد القاهر عن التشبيه «وهل تشك فى أنه يعمل عمل السحر فى تأليف المتباينين حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع بين المشتم والمعرق، وهو يريك للمعانى الممثلة بالأوهام شبها فى الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة فى الجماد ويريك التئام عين الأضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء

والنار مجتمعين»[١٠] إن «فريد أبو سعده» يسجل اعترافا شعريا ينم عن حسيته المفرطة العاشقة للجسد الأنثوى الذى يرى فيه خلاصة من قبح العالم ورداءته، ويرى فيه اللحظة المبتكرة المتجددة الحميمة، ويرى فيه طزاجة الأشياء وتجددها:-

إنى مهتاج

كطيور جارحة

متلئ بالشهوة

مكسو برخام الورع

أنا من آخر نسل الرهبان

وأول نسل الماءْ (ص. ص ١٢٢ - ١٢٣)

وهنا يتأكد ماذكرناه سابقا، عن حسية الشاعر، وأنه شاعر حس فى المحل الأول، لكن من وجهة ثانية هل يكون عشقه للجسد الأنثوى يكتسى صبغة عرفانية صوفية - بمعنى ما - نتذكر فى هذا المقام قولا لأبى القاسم الجنيد يقول فيه: «كما أن النساء حبائل الشيطان فهن حبائل العرفان، إذ قد يتوصل العاقل من عشقهن إلى معرفة مبدعهن»[١١] .

لربما يكون الشاعر فى هجسه الحسى هذا المكسو برخام الورع، برخام الجسد فقد يبحث عن صوفية جديدة يؤسس بها عرشه على ماء الشعر (....) المذكورة، بيد أن هذه الظاهرة الحسية فى الديوان تؤكد ظاهرة عامة أخذت تستشرى فى النصوص الشعرية الآن، فهل

يشعر الشاعر الآن فى هذه المرحلة القلقة بالخوف الشديد من القادم وعدم الوثوق بزمكان ما، فيلجأ إلى دفء الآخر، إلى التوحيد بين الجسد الإنسانى المنشطر، بديلاً عن انشطار الذات الواحدة، هل هى الدراما الحسية التى تبتكرها الحواس فى حين يغيب صفاء المخيلة، واستقصاؤها الطليق النافر.

لربما كان هذا وعْد شاعرنا فريد أبو سعده، لكن التوجه الشعرى يبحث عما وراء الحسية، أو على الأقل يجادلها بطرفها المعنوى الآخر ليؤكد امتيازها وانبثاقها، ويشارف ائتناسها، فالخيال والبصيرة - فيما يرى موريس بورا - «لاينفصلان فى الواقع، وإنما يكونان موهبة واحدة فى كل الأغراض العملية فالبصيرة توقظ الخيال ليعمل، وهو بدوره يزيد فى جدتها عندما ينشط»(١٢).

إن التوجه الشعرى يؤالف دائما بين الحسى والمعنوى، ويعالق بين المتضادات إن تشبيها أو استعارة، بيد أن استبصار الحواس، والترائى الدال الذى يحدثه البصر يشى بفعل شعرى متحرك لم تغب عنه الذات الشاعرة، فى إفصاحها الأولىّ عن مشاهدها، وإيفائها التجربة قسطا فادحاً من الطزاجة، والتفلت، والتلذذ بفاكهة الأشياء وتجردها الحسى المأنوس.

إشارات:

* محمد فريد أبو سعده: وردة القيظ ـ هيئة الكتاب المصرية الطبعة الأولى ١٩٩٣

١ ـ إ. م. بوشنسكي: الفلسفة المعاصرة فى أوروبا ـ ترجمة عزت قرنى ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ـ ١٩٩٢ ص ٢٣٠، ويمكن لفهم المفهوم الظاهراتى تتبع كتابات كل من هو سرل، باشلار، هايدجر ماكس شلر، جابر يل مارسل، كارل ياسبرز، على سبيل المثال.

٢ ـ السابق ص ٢٣٠

٣ ـ السابق ص ٢٣٥

٤ ـ عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ الطبعة الأولى ١٩٨٤ ص ٩٠

٥ ـ السابق ص ٩٠

٦ ـ أدونيس: الصوفية والسوريالية ـ دار الساقى ـ لندن ـ الطبعة الأولى ١٩٩٢ ص ١٩٨.

٧ ـ غاستون باشلار: جدلية الزمن ـ ترجمة خليل أحمد خليل ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ الجزائر ـ الطبعة الثانية ١٩٨٨ ص ٦٢

٨ ـ السابق ص ٦٣.

٩ ـ عبدالقاهر الجرجانى: أسرار البلاغة ـ تحقيق السيد محمد رشيد رضا ـ مكتبة صبيح بالقاهرة ـ الطبعة السادسة ١٩٥٩ ص ١٠١.

١٠ ـ السابق ص ١٠٣

١١ ـ داود الأنطاكي: تزيين الأسواق بتفصيل أحوال العشاق ـ المطبعة البهية المصرية د.ت ٣٥/١

١٢ ـ موريس بورا: الخيال الرومانسي ـ ترجمة إبراهيم الصيرفي ـ هيئة الكتاب المصرية ١٩٧٧ ص ١٢.

٩

قصيدة النثر والوعي الضدي

الليل والكتابة

«ليليًّا ـ لدى دخوله إلى النوم ـ كان الشاعر
«سان بول رو» يعلق علي بابه لافتة:
(إن الشاعر يكتب)»

«أندريه بروتون»

قصيدة النثر والوعى الضدى

الليل والكتابة

- ١ -

النص الشعرى نسق من العلامات، وهو بالتالى يمثل مشهداً دالاً على ما نفذه الشاعر من اختيارات استقاها من النظام اللغوى، هذه الاختيارات بالطبع لا تتمظهر اعتباطاً، بل إن وراءها طاقة تدفعها، هذه الطاقة تكمن فى ذهن المبدع وفى بصيرته، ولا يمكننا وصفها إلا بالنظر مليًا إلى هذا المشهد وبيان مدى قدرة الشاعر على الاختيار والتلقى الواعى - بمعنى ما.. من سلطة الجمالىّ الكامن فى النظام اللغوى، وحيث تدرج هذه القدرة فى آفاق غير مألوفة أو منتهكة يكون انتظامها فى رتبة أسمى وأعمق من تدرجها فى آفاق مستهلكة، منمطة، معهودة.

إن علامات النص الشعرى، وهى إذ ذاك طرزه وأنساقه، لا تتشكل من موقف انفعالى أو هاجسىّ عابر، إنها تبقى فى أخيلة الرؤية، وفى نزوعها الرواغ دائما، نزوعها المكتنه فى الكشف والانبثاق والتجلى.

تتدافع علامات النص الشعرى فى شكل إيحائى متكثر، متموج نحو غايات رمزية متعددة الانتشار والتشعب، أعنى أن هذه العلامات تمضى فى خط رأسى عميق، نحو مجهول رمزىّ، لا نستطيع -

بوصفنا متلقين - الوقوع على معناه القانوني، هذا المعنى هو معنى نسبي، وهذا الانتشار/ التشعب دليل مبدئي على قدرة الشاعر، واستقصاءاته المتنامية، ومن هنا ينشأ وعي شعري طريف تهبنا إياه حداثات شعرية عدة، هذا الوعي ليس مخالفا - تمام المخالفة - وعينا الشعري المعهود، الذي احتفى قرونا طويلة ببلاغة كانت لها فروضها، وانبثاقاتها التي صنعت حواسها الخاصة، وضمائرها المبررة، فللنص الشعري الآن طموحاته، وإيعازاته التي لا تكف عن طرح هواجسها واستشعار العالم القصي المخبوء في ليل الوضوح، ووضوح الغياب إذا صح التعبير».

إن أندريه برتون - أحد رواد السوريالية - يروي: «ليليًا - لدى دخوله إلى النوم كان الشاعر سان بول رو يعلّق على بابه لافتة «إن الشاعر يكتب» في هذا الليليّ يحتج النص الشعري بشاعريته، وبتمظهره الفيزيقي، وتصبح الصفحة البيضاء هي العالم، والأبجدية هي الفضاء الذي تقطر منه الذات الشاعرة :-

كما لو كان الليل، الليل كله

وانت ملك الليل،

والصمت يرسم فمك المطبق المرسوم

كما لو كان الليل حبيب الوحيد

وانت متروك عنده

محروس

لأنك نائم

وحياة تنبه حياتك

تستدرجها، وتأخذها من الليل

لتضئ بها ما تبقى

ما لن يزول (١)

هنا الليل - ليل الكتابة بالأحرى - هو الفضاء الدلالي المبدئي للنص، ولنلاحظ التكرار، الليل - الليل كله - أنت ملك الليل، كأنما الشاعر يوقظ مكامن ذاته ليلتقط ضياءها الأخير، يستدرجها ويأخذها من الليل، ها هنا يصبح هذا المحسوس «الليل» قرين المجرد الذات / الروح، الذات الصامتة التي تثوى فيها الوحشة ويكمن فيها النوم «لأنك نائم - حياة تنبه حياة»

هنا الشعرىّ يستدرج صورته لا بشكل بلاغي معهود، يتوزع فيها الوعي ما بين استعارة أو كناية أو تشبيه، ولكن في شكل يصبح المكتوب جميعا في الصفحة استعارة كبرى تنتظم فيها حيوات الدوال، وإيحاءاتها، النص يأخذ شكلا سورديًا، منسجما وآليات الشعرية التي لا تدافع ولا تحتج إلا بما في النص من نظام، ومن تخييل، ولعل الشعرية هنا تتأتى من كون الفاعل النصّي - الشاعر - يخاطب ذاته في نوع من الالتفات إلى ضميره الآخر، وهنا يصنع وعيه الجديد :-

تحت

في الليل الذي ما بعده ليل

تحت الليل

أنت نائم

وأنا أنزل إليك بالألوان.(٢)

كأن الليل الشعرى، زمن القمة المؤقت، يجذب الألوان جميعاً إليه، لحظات النوم مظياف، يلملم هذه الألوان ويقتسمها مع الذات :ـ

إذن نحن فى أمان الليل

ولهو الخضْرة يربَجُّ فى المرايا(٣)

هكذا يصبح الليل سرًا، ومأمناً يرتاده الشاعر، لم يعد ذلك الليل القيسى الذى يبتلى الشاعر بأنواع همومه، بل إن الشاعر هو صانع ليله الخاص، ليل كتابته الأثيرـ

الليل صوت لامع

ومض على سيف تستبقيه، إغماضة

الليل خفقة

فى

قلب.(٤)

عبر هذه التفاصيل العميقة للّيل، الذى لم يعد محطّ إلهام الكتابة ووحيها بل أصبح هو المحتضن لها، هو الثاوى ـ النابض فى آن، هو خفقة القلب التى لا تتوقف إلا بصعود الأبجدية فى شرفاتها، فى

الصفحة البيضاء، عبر ذلك يمارس الشاعر حريته التامة، قانونه الشعرى هو التقاط شفرات جزئية صغيرة، الليل باتساعه البهيم الموحش، يصبح مجود ومْضٍ على سيف، تستبقيه إغماضة، عفوة قصيرة، هنا يتمرد الوعى الشعرى الجديد على النظرة المعهودة فى الشعر، لم يعد الليل هو هذه المساحة السوداء التى تحط على المكان فتخفيه وتظلله، مما يعطى نوعاً من مخالفة السياق، وإنشاء شعرية جديدة، فهذا الضدى - كما يقول د.جابر عصفور - علامة فارقة من العلامات التى تؤسس الشروط الملازمة للحداثة، ذلك لأنه وعى مناقض لصفات الإطلاق، اليقين، التسليم، النقل، التقليد، الإجابات الجاهزة، القوالب المتكررة، الذات العارفة بكل شئ، وهو الوعى الذى يستبدل بالمطلق النسبى، وباليقين الشك، وبالإجابة الثابتة السؤال الدائم، وهو يؤسس نفسه بوصفه وعياً إشكاليا، يرى فى الشك علامة العافية، وفى السؤال شرط الوجود، وفى النفى دلالة لحرية»(٥)

وهنا يتسنى للشاعر أن يصنع حريته غير المشروطة، وأن يدلف إلى أروقة كتابته فيتحول المشهد الليلى إلى مشهد موحش يرقبه الشاعر، وينتقل من ذاته إلى ذات المدينة، المكان الضاجُّ بالحركة يغدو أكثر إيلاماً وأكثر ألفة فى آن، فالشاعر لا يريد مغادرة المشهد ويغلق فى نهاية نصه الستار ليسكن المشهد الليلى فى ذاكرته بدلا من أن تغيره نذر الصباح، والاستيقاظ، سيف الرحبى يصور لنا هذا المشهد فى نصه: مدينة تستيقظ :-

تستيقظ آخر الليل،

تُلقى نظرةً على الشارع الخالى، إلا

من أنفاس متقطعةٍ، تعبره
بين الحين والآخر.
وحده النوم يمشى، متنزّها بين قبائله البربرية،
تتقدمه فرقة من الأقزام.
وهناك رؤوس وهمية تطل من النوافذ
على بقايا الثلج الملتصق بالحواف، وكانما
تطل على قسمتها الأخيرة فى
ميراث الأجداد.
المصابيح تتدافع بالمناكب، قادمة
من كهوفٍ سحيقةٍ
لا تحمل أى سرٍّ.
السماءُ مقفرة من النجوم
الجِمالُ تقطع الصحراء باحثة
عن خيام العشيرة
القطاراتُ تحلم بالمسافرين.
لا أحدَ.. لاشئ..
اغلقِ الستارة، فربما لا تحتملُ
مشهد مدينة، تستيقظ.(٦)

الشـاعـر يصف ليل المدينة، فى آخـره، يجـد لحظاته الأثيـرة التى استيقظ فيها على هذا المشهد، الشـارع خالٍ، والنوم يتنزه، والمصابيح تتـدافع بالمناكب، والسـمـاء مـقـفـرة من النـجـوم، والقطارات تحلم بالمسافرين، تتنقل عين الشاعر لتسرد المشهد الموحش كاملا، هذه الوحشة هى مأرب الشاعر، إنها وحشة آهلة بأشياء خاصة، يستولد الشاعر منها عبق الشعرية وكأنه استيقظ فى الليل ليمتلكها وحده، وهنا فى خطابه الملتفت - إذا نظرنا إلى ضـمـير المخـاطب - يطلب من نفسه أن يغلق الستارة لكى لا يتعكر هذا المشهد باستيقاظ المدينة ·

اغلق الستارة

فربما لا تحتمل

مشهد مدينة تستيقظ.

هل الهروب إلى الليل، واحتضـان الوحشة هو مقصد ما سقنا من نماذج سواء عند نورى الجراح ثم سـيف الرحبى، إن مـا ذكـرت هو وجـه أول من أوجـه التـأويل فـالنصـوص التى ذكـرنا هـى نصـوص مـفتوحـة لتأويلات أخر، ولقـراءات متفاوتة وهذا من طبيعة الوعى الجـديد، الذى بادر إلى إعـلان نواياه الشـعـرية عـبـر الإيحـاءات لا المعانى، الإيحاء مفتوح، ناقص دائما، المعنى مغلق على مدلولات أوائل أو ثوانٍ، بيد أن القارئ يتملكه فى نهاية الأمر، هنا الإيحاءات تختلف، وتدل دائما على معانٍ بعيدة، عميقة.

..أيها الظلام

ياسيد الروح

تهبُ ليل الأرض صمتا يمتدُّ فى سلوة السهر
حيث ريشة الحلم تغطى الكائنات بقطيفة الهجرة
لا ضجة تنادم الضحية
لا خوف يخترق العتبات
غير حانات تتناوب على خرس الأنخاب وترنم اللذاذات.

...

ياالهذا الشاق الذى انهلُ منه رؤيا الغرق
اطويه برعاية الأسيرة فى عصف الجسد
لكى تغمرنى عطايا الثوب الأخير
وأتنفس رغائب الأجنة
لك
أن أسهو
ياملك الكون
فى ضراوة القول
اسهو.(٧)

الظلام سيد الروح، وملك الكون، على حد تعبير فوزية السندى، كأن النص ينتقل فى وحداته الدالة من الصغير إلى اللامتناهى فى

الكبر، من الروح للكون، أو الظلام هو الروح / الكون بإيحاء ثانٍ، به تتحقق الرؤيا، وتغمر العطايا الذات الشاعرة، عطايا القول، الكتابة، الشعر :ـ

يامِلك الكون

فى ضراوة القول

أسهو.

ختام النص هنا، ختام مفتوح، الشاعرة لم تغلق نصها بمعنى ما، وتسنفذ بوحها تماما، كما كانت تفعل النصوص الشعرية حتى وقت قريب، إنها تدنو من أسئلتها الخاصة، بلا يقين، وبلا إطلاق بيد أن نقصاً ما يطرحه النص، هذا النقص يتمثل فى عدم معرفتنا بجنوح الظلام تماما إلى الذات أم إلى الكتابة أم إلى العمق الروحى، أم إلى الكون،... الخ هذه الهواجس المؤولة، لكن فى يقينى أن الرضا الناقص الذى يناله المتلقى فى جنوحه لفهم النص الشعرى الآن وشيجة صلة لانقطاع، فإحساس المتلقى الدائم بأن ثمة شيئا ناقصا، خفيا فى هذا النص أو ذاك يعمق داخله تساؤلات كثيرة، وهواجس متعددة تؤطر فاعلية تلقيه الجمالى والنفسى بركامات غير قليلة من التوتر والقلق واليقظة الذهنية، وتستحضر فيه ذاكرته المعرفية التى عاين عبرها نصوصاً كثيرة من قبل، كما يستنهض فيه مخيلته التى تمعن ـ من وجهتها الإيجابية ـ فى تأمل النص ومحاولة العثور على مجازاته الغائبة، الخفية الناقصة.

ما نقوله هنا يبرر أسئلة تقنية عدة، لماذا يحذف الشاعر؟ لماذا يكثف؟ لماذا يؤثر الإيحاء على التقرير؟ لماذا يوشّح نصه بغلالات من العتمة، والحجب المجازية، والإضمارات الخفية؟ لا ليناور بذلك، أو يتعالى على القارئ، كما يشاع، إن الشاعر محب للمتلقى، يبغى يقظته الدائمة، يقلقه، ويوتره، يريده ناقداً للأشياء، محاوراً ومجادلاً نشطاً، لا خاملا ومسلما بكل شئ، وكأن النص الشعرى - بمعنى ما - هو تظاهرة جمالية خفية ضد التسلط بكافة أنواعه، ضد قبح الواقع وقهره·

وحدى

كلما ارتدّتْ هجمة أسعفتُ الجرحى، وبعثت بالأسرى

مدججين بالهدايا

أرمم أسوار القلعة

أدهنها، وأزيّنها بالقناديل

كى ترشد الهجوم التالى

فربما يحلو لهم أن يبغتوا فى الليل

فها أنا وحدى

والقلعة صامدة· (٨)

إنها - ربما تكون - قلعة الشعر، التى يزينها الشاعر بقناديل كلماته، وبأسوار حيره، حتى تدخله هجمات الكتابة الأليفة، التى

يصنع عبرها ليله الخاص، بيد أنه فى وحدته، فرديته، صامد، والقلعة أيضا صامدة إنه عذاب الكتابة، وشهوة الغواية فى آن معا.

- ٢ -

.. من اللحظات الليلية يحدد الشاعر رؤيته للأشياء، التى أمست واضحة، مجردة، ماثلة أمام فعل الرؤية، التى لا تخبو، ولا تطرف العين الشاعرة أمام مشاهدها، الشاعر الرائى هو مسرد فعل الحداثة الشعرية الآن إنه يتحرك طواعية تقوده يد الكتابة صوب قصيدته الرائية، هنا تصبح العين مرآة، والأشياء بصراً، يحدث نوع من تراسل المشهد ما بين العين والشئ، ربما يكون تصوّراً، أو صورة، ربما يكون معقولاً أم محسوساً، لكن يقظته لا تتم إلا عبر الكتابة :ـ

أسدل عينيه على آخر ورقة عمياء

تتارجح

طويلا

وتحط

على ذلك المقعد

الشاغر.(٩)

هنا لحظة رائية قصيرة، يمدها التخييل، فالورقة عمياء، لكن بفعل الرؤية التى تفعلها الذات الشاعرة، تتحرك الورقة لتحط على مقعد

شاغر، هنا التقاط مشهد عابر لا يلتفت له سوى هذا الوعى الضدى الجديد، المفارق للكليّات الشعرية المعهودة.

عيناى مفتوحتان منذ الولادة

كما على البرْج الحارس.

الليلُ يسيل عميقاً فى مياهه.(١٠)

تقرير الشاعر بول شاؤول هنا يؤكد تماما بهجة الشاعر بالرؤية الليلية، كأن الجسد برج، والعينان هما الحارس، كأن ظلمة الجسد قرينة ظلمة الليل التى يدخلها الشاعر ويسبح فى مياهها، التقرير أيضا هنا لايقدم يقينا تاما، فالتشبيه غير مألوف، جدته نابعة من تقرير أن العينين مفتوحتان منذ الولادة حتى الآن، والآن هى لحظة وسط بين لحظتين، لحظة فائتة ولحظة قادمة، واللحظة القادمة تكمن فى الطرف الثانى للتشبيه الذى يغازل الليل ويسبح فى مياهه».

وقد يحدق الشاعر فى اللاشئ فى سقف المطلق، فلا يرى شيئا :ـ

عيناى فى السقف

تحدقان فى مالا تريانه

عيناى فى السقف

تخونان الموتى فى أوج كآباتهم. (١١)

وينتقل الشاعر ليصف لحظة نهارية، لا يرى فى وضوحه شيئا، فالنهار أعمى وبرغم من ذلك يصبح أعلى من كل الطرقات :ـ

يهبط النهار

بعماه الواسع

أعلى

من كل الطرقات

السابقة.[١٢]

الشاعر يراقب الأشياء، يحدق فيها، انتقل من المخاطبة إلى المراقبة، ومن الصراخ إلى التأمل، ليست هذه الأفعال إلا لصنع الدهشة الجديدة، الواهبة لوعى خصب، يفجر اللحظات العابرة، ويكتنهها، ويسبر مكامنها، لنصغ للحظة الموت عند أحمد الشهاوى، كيف ينقلها، يقول مخاطبا الموت :ـ

بينى وبينك

شعرة من لقاء

رأيتك

إنى رأيتك

أعرف أنك كنت ترانى

منذ مسحتَ على جسدى فى خروجى الأخير[١٣]

كأن هذه الشعرة التى يتلاقى فيها الموت والشاعر لا تنقطع ـ باستعارة تعبير معاوية المعروف ـ كلاهما يرى الآخر جيداً، كلاهما

يمسد جسدا الآخر هل الجسد هو الموت نفسه؟ هذه المعرفة التى يشير إليها الشاعر بالفعل (أعرف) نتاج لحظة، لمحها، وصاغها، وقت خروجه الأخير، وقد ترصد العين الشاعرة هذا الجسد المحسوس، تتأمله، فتجرده وتصفه، وتفك رموزه :-

جسد

على مراتى الأولى

أقرأه سطراً فسطراً

ألمسه حرفا فحرفا

أفك رموزه رموزاً فرمزاً

أباركه.

وأغمض العينين منتصرا.(١٤)

يتحول الجسد هنا - ذكوريا أم أنثويًا - إلى لحظة مراقبة، منعكسة على المرآة ربما تكون مرآة البصر، أو ربما مرآة البصيرة، الذات الشاعرة هنا تحس أطرافها، سطراً، سطراً، ثم تجرد هذه الأطراف بإغماض العينين، تحول هذا المشهد إلى مشهد الإغفاء، والانتقال من الرؤية إلى الرؤيا، تماما كنص سيف الرحبى السابق، فى مدينته التى تستيقظ على لحظاته المراقبة، وعينه الرائية.

- ٣ -

تتحول الكلمة الشعرية لدى الشاعر الحداثى الآن، إلى فعل مجابهة، لكنه فعل صامت، إنه يواجه الأشياء، وقبح الواقع، وتسلطه

بكلماته، يقف وحيداً منزوياً مع غصن شجرة، أو انفلاتة وردة، أو نظرة طائر، أو رفة سحاب فثمة برناسية جديدة، تتشح بغلالات رومانسية، وسوريالية فى آن، بتحويل الإنشاد إلى تأمل، والمعنى إلى إيحاء، والكلى إلى جزئى، والمحسوس إلى مجرد، والصوت إلى كتابة، كأن الشاعر الغريق فى خضم هذا الواقع القلق المضطرب، لا تتبقى منه سوى كلمته :-

رفع يده

كأنه كان يريد

أن يقول كلمة. (١٥)

لكن هذه الكلمة / الكلمات، لا تضيع سدى، إذ تبقى مسموعة جيداً، رغم تنظيف الأشياء منها، يقول وديع سعادة فى «كلمات» :-

الكلمات التى قالها

على المقاعد، فى الخزانة، على الأسرّة،

والجدار

جلبوا خادمة نظفت البيت

نظّفت الأثاث والأوانى والحجارة،

جلبوا طلاءً

جلبو أصواتاً جديدة

وظلّوا يسمعونها.(١٦)

هذه الكلمات الصغيرة ـ الكبيرة معا، التى يعانيها الشاعر، والتى تصهره فى محرقتها، تصبح حياته الخصوصية التى يرتبها أنّى شاء، ولنلاحظ أن وديع سعادة يعى تماما كيف يضيف كلمة إلى جوار كلمة، كيف تعلقان ببعضهما، يقول فى «حياة» :ـ

كان تقريبا يبدد الوقت
رسم إناءً
رسم زهرة فى الإناء
وطلع عطرٌ من الورقة
رسم كوب ماء
شرب رشفة
وسقى الزهرة
رسم غرفة
وضع فى الغرفة سريرا
ونام
.. وحين استفاق
رسم بحْراً
بحْراً عميقا
وغرق.(١٧).

فالتداعى الدلالى هاهنا يتراءى لنا كسلسلة منظومة، الإناء ثم الزهرة ثم العطر، فسقى الزهرة، حتى يصل إلى الغرفة التى يرسم بها بحْراً يغرق فيه، كأنه بحر الرؤيا، استفاق من نومه ليرى كلماته التى نظمها، وكونه الصغير الذى أنشأه.

ومع تنظيف الكون، واستشعار أفق المكان الطريف، ينقلنا أمجد ناصر إلى فضاء خاص، قريب مما ذكره وديع سعادة فى «كلمات» حيث يبغى التخلص من الخطاب الشعرى المعهود الذى كان ينهض على المواعظ والخطب والكلمات الطيبة والصوت المنشد، بحثا عن نقاء شعرى خاص، وصفاء فطرى أثير، يقول أمجد ناصر فى «أغصان مائلة» :ـ

أريد أن أنظف رأسى

من بقايا الموعظة والكلمة الطيبة

أريد أن أنظف قلبى

من حطام الحب الأول وشظايا الزجاج

الملوّن

أريد أن أنظف عينىّ

من شباك القمر الممزقة

وستائر النوافذ الموصودة

أريد أن أنظف صوتى

من أوكسيد الأغنية

أريد أن أنظف وجهى

من سيماء السلالة

أريد أن أنظف الأوراق

من هراء القصيدة

وعبث التداعيات

لم أعد أرغب فى الأدوار الرمادية.(١٨)

الشاعر يروم العودة إلى براءة الذات ونقائها، وضوحها، وتجليها الفطرى فهو يتخلص من ركامات الواقع، وخبراته، بنظافة الرأس والقلب والعينين والصوت والوجه، ثم الأوراق، وعبث التداعيات، هنا التعبير يأخذ شكلا تقريريا تصميميًا، لكنه قريب جداً من لحظة الانفعال الشعرى، فلا مسافة متوهمة بين الشاعر وكلماته، بين وعيه الداخلى ووعى النص ومقصده.

– ٤ –

لعل النماذج المسوقة آنفاً تكون قد وقفتنا بشكل مبدئى على بعض الرؤى الطريفة التى ينفذها هذا الوعى الضدى المتمرد على أشكال الخطاب الشعرى المعهودة، والتى يحاول أن ينفذ الشاعر عبر هذه الرؤى إلى صميم اللحظة الشاعرة، وأن يمتح منها بأبدية الكلمة وجمالها الديمومى المائز الذى اكتشفه الشاعر الآن فى ليل كتابته الواشى، ليل أبجديته، وفى تبصره بالأشياء وتأملها، وفى بوْحه عن

كلماته وهو بمعنى ما أحد تجلياتها، التى تبرق فى سحاباتها ذاته الرائية التى تقدم عذاباتها المارقة ما بين البصر حينا وبين البصيرة أحيانا كثيرة»

وهنا نقع على أسئلة جديدة، وبلاغية لها سيماؤها الدالة وملامحها الخصبة الشاعرة.

الاشارات :ـ

١ ـ نورى الجراح: طفولة موت ـ منشورات نجمة ـ الدار البيضاء الطبعة الأولى ١٩٩٢ ص٧.

٢ ـ السابق ص٢٣

٣ ـ السابق ص٣٧

٤ ـ السابق ص ص ١١٨ ـ ١١٩.

٥ ـ جابر عصفور ـ هوامش على دفتر التنوير ـ المركز الثقافى العربى بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٩٤ ص.ص ٦٢٢٦١.

٦ ـ سيف الرحبى: «رأس المسافر» ومدية واحدة لا تكفى لذبح عصفور ـ المطبعة الشرقية ومكتبتها ـ عمان ـ الطبعة الثانية عمان ١٩٨٩ ص.ص ٥٨ ـ ٥٩.

٧ ـ فوزية السندى: حنجرة الغائب ـ كتاب كلمات ـ البحرين الطبعة الأولى ١٩٩٢ قصيدة «وميض الروح» ص١٣٥/١٤٣

٨ ـ قاسم حداد: عزلة الملكات ـ كتاب كلمات ـ البحرين الطبعة الأولى ١٩٩١ ص٨٦.

٩ ـ بول شاوول: أوراق الغائب ـ دار الجديد بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٩٢ ص١٠١.

١٠ ـ السابق ص٤٧.

١١ ـ السابق ص٢٩.

١٢ ـ السابق ص ٨٩.

١٣ ـ أحمد الشهاوى: الأحاديث «السفر الأول» ـ الهيئة المصرية للكتاب الطبعة الأولى ١٩٩١ ص ١٢٩

١٤ ـ السابق ص١٣٧

١٥ ـ وديع سعادة: بسبب غيمة على الأرجح ـ دار الجديد ـ بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٢ ص٣٠.

١٦ ـ السابق ص١٧.

١٧ ـ السابق ص ٢٧.

١٨ ـ أمجد ناصر ـ رعاة العزلة ـ عمان ـ الطبعة الأولى ١٩٨٧ ص. ص ٦٥ ـ ٦٧.

فهرس

صفحة

استهلال ٥
شعر الحياة وحياة الشعر ٩
جماليات الزمن النصى ٢٧
رماد الأسئلة الخضراء ٨٧
من ابعاد الصورة الشعرية ١٠١
شاعرية العناصر ١٢٥
تجليات الشعرية ١٤١
بنية الغياب ـ بنية الاستقصاء ١٨٣
وردة القيض وبصيرة الحواس ٢١١
قصيدة النثر والوعى الضدى ٢٣٥

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٨٦/ ١٩٩٧

I. S. B. N - 977 - 01 - 5062- 2



يحتوي الكتاب على دراسات في عالم الشعرية الحداثية بكل إنطلاقاتها الشكلية والمضمونية، ولذلك استدعت مجموعة من الأدوات والإجراءات النظرية والتطبيقة التي تتوافق مع طبيعة هذا الخطاب الشعري، وهي طبيعة تنفر من التفسير ولا تتقبل إلا التحليل أو التأويل وهما الأداتان اللتان ارتكز عليهما الدارس في معظم خطواته.



المجلس الأعلى للثقافة